

ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория
имени П. И. Чайковского»

На правах рукописи

Недлина Валерия Ефимовна

**ПУТИ РАЗВИТИЯ
МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ КАЗАХСТАНА
НА РУБЕЖЕ XX-XXI СТОЛЕТИЙ**

Специальность 17.00.02 – «Музыкальное искусство»

Диссертация на соискание учёной степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель
доктор искусствоведения,
профессор В. Н. Юнусова

Москва – 2017

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
ГЛАВА 1. НОВЕЙШИЙ ПЕРИОД В ИСТОРИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА И КУЛЬТУРЫ КАЗАХСТАНА (1980–2015 ГОДЫ)	22
1.1 Динамика изменений в структуре музыкальной культуры Казахстана в XX веке. Вопросы периодизации	23
1.2 Переосмысление культурного наследия как определяющий фактор перемен в музыкальном искусстве 1980–2015 годов	37
1.3 Элементы музыкальной коммуникации устной традиции в современной системе образования исполнителей на народных инструментах и певцов традиционного стиля (аналитический очерк)	52
1.4 Синтез традиций в массовом искусстве современного Казахстана на примере электродомбры (аналитический очерк)	60
ГЛАВА 2. НАЦИОНАЛЬНАЯ КОМПОЗИТОРСКАЯ ШКОЛА КАЗАХСТАНА В 1980–2015 ГОДАХ	69
2.1 Стилистические тенденции в творчестве композиторов Казахстана 1980–2015 годов	76
2.2 Жанровая система академической музыки Казахстана в 1980–2015 годах	92
2.2.1 Современный казахстанский музыкальный театр	97
2.2.2 Инструментальная музыка. Оркестровые жанры.	112
2.2.3 Камерная инструментальная музыка	134
2.2.4 Вокальная музыка (вокально-симфоническая, хоровая и камерная)	161
2.2.5 Киномузыка Казахстана на современном этапе	177
2.3 Органная соната «Казахская бахиана» Бакира Баяхунова	183
2.4 Композиция для виолончели и компьютера «Душа шамана» А. Раимкуловой	192

ГЛАВА 3. МУЗЫКА КАЗАХСТАНА В МИРОВОМ КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ	199
3.1 Внешние взаимодействия казахстанской музыкальной культуры в конце XX – начале XXI веков	200
3.2 Российско-казахстанские связи в области музыкальной культуры в постсоветский период	209
3.3 Казахская музыка в творчестве современных зарубежных композиторов	226
3.4 П. Чайлд. Рапсодия для скрипки с оркестром «Воспоминания о райских горах» (аналитический очерк)	239
3.5 Ю. Авиталь. «Неспешный небосклон» (аналитический очерк)	246
3.6 Э. Ли-Бэрн. Кантата «Молчание Великой Степи» (аналитический очерк)	249
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	258
СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ И УСЛОВНЫХ ОБОЗНАЧЕНИЙ	264
СЛОВАРЬ СПЕЦИАЛЬНЫХ ТЕРМИНОВ	265
СПИСОК ИЛЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРИАЛА	266
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	269
ПРИЛОЖЕНИЕ 1 База данных произведений казахстанских композиторов, созданных с 1980 по 2015 год	294
ПРИЛОЖЕНИЕ 2 Классификация упомянутых в работе казахских музыкальных инструментов (традиционных и реконструированных) по систематике Э. Хорнбостеля и К. Закса	343

ВВЕДЕНИЕ

Современная музыкальная культура Казахстана в её нынешнем облике сложилась как неотъемлемая часть советской. В первые годы независимости (после 1991) многие достижения предшествующего периода, в том числе, и в сфере музыкального искусства, подверглись переоценке. Подобное переосмысление истории характерно для кризисных состояний. М. Г. Арановский по этому поводу писал: *«Кризисные эпохи, когда нарушается привычное равновесие, и всё приходит в движение <...>, нередко обнажают проблемы, которые вряд ли кого-то волнуют в периоды спокойного развития»* [22, с. 12]. В этом смысле казахстанская¹ музыкальная культура и, вслед за ней, музыковедение оказались в состоянии «нового *fin du siècle*» – одного из проявлений общемирового периода, названного К. Пендерецким «*периодом великого Синтеза*», когда переоценке подверглось всё, созданное в XX столетии [104, с. 120].

В настоящее время назрела необходимость дать оценку первому постсоветскому этапу развития музыкальной культуры Казахстана. Какие сферы музыкального искусства затронули перемены? Как изменилась музыкально-культурная жизнь? Какие приоритеты прошлого сохранились и какие возникли новые? Эти вопросы особенно актуальны для национальных

¹ В данной работе слово «казахский» применяется в отношении явлений национальной культуры казахов (казахский фольклор, казахские инструменты), а «казахстанский» – в отношении явлений более широкого круга, но территориально ограниченных границами Казахстана (казахстанская культура, казахстанская национальная композиторская школа и пр.) по аналогии с парой «русский» – «российский».

Одним из следствий событий новейшей истории Казахстана стало формирование «многоэтнической нации». В республике по-прежнему доминирующую роль играет собственно казахская культура. Однако как в советский период, так и в годы независимости на территории страны существовали и активно развивались культуры многих народов (русских, корейцев, немцев, уйгуров, дунган, украинцев и многих других). К становлению казахской музыкальной культуры по европейской модели непосредственное отношение имели представители разных национальностей. В настоящее время в республиканской прессе нередко звучит идея казахстанской нации, сформировавшейся (или формирующейся) при определяющем влиянии казахской культуры, но не ограничивающейся последней.

культур бывшего Советского Союза, получивших государственную независимость. Наряду с другими республиками, казахстанская музыка обрела статус самостоятельного феномена мировой культуры. Данное исследование посвящено музыкально-историческим процессам в новейшей истории Казахстана (1980–2015).

Актуальность темы исследования. Музыкальное искусство Казахстана, чья территория и ментальность соединяют Запад и Восток Евразии, представляет интерес как феномен внеевропейской культуры особого типа, подвергшейся в XX веке стремительному преобразению, и в то же время, сохраняющей древнейшие субстраты номадических цивилизаций. Как и в других культурах бывшего Советского Востока, в Казахстане западная (европейская) модель письменного профессионализма² в творчестве (и в организации музыкальной жизни в целом) была освоена ускоренно (что отмечается исследователями Н. Г. Шахназаровой [275, с. 11], М. Н. Дрожжиной [63, с. 85]). Изучение современного состояния казахстанского музыкального искусства, его структуры, положения в системе мировой культуры, взаимодействия национальных традиций (этнического казахского, композиторского и массового искусства) представляет собой актуальную задачу современного музыкознания.

XX век в истории Казахстана ознаменован двумя этапами существенных перемен, вызвавших перестроение всей системы музыкальной культуры: культурное строительство 1920–1950-х годов, *«когда искусство осваивает отличные от традиционных формы, жанры, тип мышления <...>»* [274, с. 31], и период обретения независимости с сопутствующим процессом переосмысления культурного наследия предшествующих эпох. Н. С. Янов-Яновская отмечает три фазы развития молодых национальных композиторских школ: 1) изучение языковых средств многоголосия; 2) постижение европейской

² Исследователь М.Ю. Дубровская называет это явление композиторским творчеством европейского генезиса и интернационального функционирования [65, с. 10]. В. Юнусова применяет к собственно композиторскому творчеству термин «профессиональная музыка западного образца» [286].

типовой композиционной модели; 3) изживание подобных структурных заимствований, обретение художественной самостоятельности, раскрепощение национальной формотворческой инициативы [290, с. 13]. Признаки последней фазы различимы уже в творчестве некоторых казахстанских композиторов второй половины 1960-х годов. В 1980-х поворот от второй фазы к третьей становится очевидным, что проявляется как в идейно-тематической основе произведений, так и в собственно музыкальном плане (стиль и жанровая система). Именно поэтому нижней исторической границей изучаемого периода выбраны 1980-е годы.

За последние 30–35 лет музыкальная культура Казахстана и научные представления о ней существенно изменились. Однако процессы, характерные для новейшего периода, до настоящего времени не получили целостного рассмотрения с позиций исторического музыкознания. Постепенно растущая историческая дистанция создаёт предпосылки для объективной оценки рассматриваемого периода.

Объектом исследования стала музыкальная культура Казахстана 1980–2015 годов; **предметом исследования** – процессы изменения и обновления в музыкальном искусстве Казахстана, прослеживающиеся в традиционной музыке (фольклор и профессиональная музыка устной традиции), в деятельности представителей национальной композиторской школы, в массовой культуре, а также в сфере межкультурного взаимодействия.

Цель настоящего исследования заключается в изучении путей развития музыкального искусства Казахстана в период 1980–2015 годы.

Обозначенная цель предполагает решение следующих **задач**:

- включить в периодизацию истории музыки Казахстана последний (новейший) период;
- составить картину изменений в музыкальном искусстве Казахстана 1980–2015 годов: в традиционной, академической и массовой музыке;
- выявить специфику национального стиля и жанровой системы казахстанской музыки данного периода;

- проанализировать развитие внешних связей Казахстана в сфере музыкальной культуры.

Научная новизна работы определяется, прежде всего, комплексным подходом к новейшей истории казахстанской музыки. В данной диссертации впервые взаимосвязанно рассматриваются:

- процессы, произошедшие в музыкальном искусстве в обозначенный период с учётом предшествующего опыта;
- изменения в сферах музыкальной культуры, вызванные объективными историческими факторами.

Научная картина истории музыкальной культуры Казахстана *дополнена ещё одним новейшим периодом.*

В этой связи **впервые:**

- установлены исторические взаимосвязи и обусловленность изменений между новейшим периодом (1980–2015 годы) и этапом культурного строительства (1920–1950-е годы);
- выявлены и охарактеризованы три этапа истории казахстанской музыки периода 1980–2015 годов;
- установлены предпосылки и следствия процесса переосмысления культурного наследия в 1980–2015 годах;
- диада Восток-Запад расширена до триады: национальная культура (казахстанская) – другие культуры Востока – Запад; в этой связи в научный оборот вводится понятие «*внутривосточный синтез*» (термин Б. Я. Баяхунова);
- национальный стиль академической казахстанской музыки рассмотрен с позиции теории типов композиции: европейски ориентированной и традиционной, внеевропейской (В. Н. Юнусова);
- описан феномен казахстанского музыкального авангарда;
- дана картина изменений в жанровой системе академической музыки 1980–2015 годов;

- изучены внешние связи Казахстана в области музыкальной культуры;
- проанализированы российско-казахстанские отношения в сфере музыкальной культуры на современном этапе;
- изучены и введены в научный оборот произведения зарубежных композиторов, обратившихся к казахской музыке;
- введены в научный оборот ранее не получившие музыкально-исторического осмысления архивные материалы, переписка и интервью с композиторами, рукописные партитуры;
- создана *электронная база данных* произведений композиторов Казахстана, написанных в новейший период.

Степень разработанности темы

Музыкальная культура Казахстана 1980–2015 годов может быть рассмотрена, прежде всего, в контексте всей постсоветской культуры (стран бывшего СССР). Если частные вопросы истории музыки и музыкальной культуры, относящиеся к рассматриваемому региону и периоду, разрабатывались учёными республик бывшего Советского Союза (ныне – независимых государств), то общие вопросы межкультурного взаимодействия, целостная картина развития музыкального искусства, оценка последствий обретения национальными культурами самостоятельного статуса на данный момент практически не изучены. В этой связи в музыкально-исторической науке можно выделить несколько групп вопросов, связанных с темой исследования.

Первую группу составляют работы, посвящённые динамике изменений в бывших республиках Советского Союза в XX веке. Значимые выводы о состоянии музыкальной культуры в постсоветский период были сделаны в работах В. В. Задерацкого ([100], [101]) и Н. С. Янов-Яновской [290]. В. В. Задерацкий объясняет многие явления музыкально-исторического процесса последних десятилетий XX века объективными глобальными переменами, обретением независимости многими бывшими колониями [100, с. 6]. Ему же принадлежит мысль о двух разнонаправленных тенденциях –

глобализации и стремлении национальной культуры к сохранению и развитию своих традиций («*генная культура, сопротивляющаяся растворению в общецивилизационных мировых процессах*» [101, с. 205]).

Н. С. Янов-Яновская предприняла одну из первых попыток оценить значение советского периода для музыкальных культур стран Центральной Азии. Последнее десятилетие века стало временем осмысления и ревизии произошедших изменений. В Центральной Азии в первые десятилетия постсоветского времени революционные сдвиги, вызванные ускоренным освоением европейской модели культуры, «сглаживались», пересматривалась их значимость и ценность [290, с. 13-14].

Процессы, происходившие в русской музыке, находили своё отражение и в культурах Центральной Азии. Осмысление истории советской музыки выявило основной признак эпохи – «*музыкальное многоязычие*» (М. Г. Арановский [22]). Данный признак соотносится как с отдельными национальными культурами (советская музыка и музыка «русского зарубежья» в русской культуре; традиционное искусство и искусство европейской модели в национальных культурах Центральной Азии), так и с растущей интенсивностью межкультурной коммуникации (М. Г. Арановский, Ю. М. Лотман [171]).

Различные аспекты исторических процессов в музыкальном искусстве Казахстана последних десятилетий исследуются в работах *второй группы*. В неё входят, главным образом, труды казахстанских исследователей. Наиболее изученной сферой стало композиторское творчество. Его история, место в национальной культуре, эволюция стиля и жанровой системы изучены У. Р. Джумаковой [53] во временных границах 1920–1980-х годов. В её монографии творчество композиторов рассмотрено в широком историко-культурном контексте, приведена периодизация истории национальной композиторской школы, исследована эволюция стиля и жанровой системы.

В работах С. А. Кузембай³ [157], [311] и Т. К. Джумалиевой [59] казахстанское музыкальное искусство рассматривается в тесной связи и преемственности с традиционной культурой, прежде всего, профессиональными школами устной традиции. Большое значение в воссоздании целостной картины развития национальной музыкальной культуры имеет изучение отдельных жанровых сфер (оперы – С. А. Кузембай [312], А. К. Омарова [217]; балета – Е. Г. Кондаурова [145] и др.), взаимодействия традиционной жанровой системы и нового искусства (Г. К. Котлова [153]).

Панорама развития национального стиля в исследуемый период до данного исследования составлена не была. Важную роль в изучении композиторского творчества в Казахстане сыграли труды Н. С. Кетегеновой. Портреты композиторов и их индивидуальный стиль получили многогранное рассмотрение в её исследованиях (справочники по композиторам Казахстана, монографии [133], [132]), а также в выходящих по её инициативе сборниках «Очерков о композиторах Казахстана» [144] [222]. Творческие биографии членов Союза композиторов Казахстана позволяют составить детальную картину исторического развития композиторского творчества и национального стиля с 1930-х годов до настоящего времени.

В развитии национальной культуры, в том числе и на современном этапе, особую роль сыграла сфера традиционного искусства (*третья группа*). Она по-прежнему остаётся достаточно замкнутой системой, несмотря на интенсивные контакты с профессиональным искусством нового типа и массовой музыкальной культурой. Общие вопросы состояния традиционного искусства и его взаимодействия с другими сферами культуры изучает С. А. Елеманова [75], [72].

Отдельную подгруппу вопросов представляют облик и динамика развития песенных и инструментальных традиций (А. И. Мухамбетова [195], Г. Б. Абдрахман [4], [7], Ж. А. Кожакметова [137] и др.). Новую для

³ Она же до 2007 года – Сара Кузембаева.

музыкальной науки Казахстана изучаемого периода область составили проблемы традиционного музыкального языка и мышления в социокультурном контексте. Они рассмотрены в работах А. И. Мухамбетовой [194], [191], Г. А. Бегалиновой [196], Г. Б. Абдрахман [5], [3], [2], А. С. Сабыровой [313]. Проблемам трансформации песенных традиций и связи с ними самодеятельного творчества композиторов-мелодистов XX века посвящены диссертационное исследование и статьи Г. Б. Абдрахман [6]. Новыми для современной науки стали вопросы взаимодействия традиционной казахской музыки с другими тюркскими культурами (С. А. Елеманова [322], [70], С. И. Утегалиева и ряд других исследователей), проблемы этнических звукоидеалов (С. И. Утегалиева [336]). Практически все этномузыковеды Казахстана исследуют судьбы современных представителей традиций (см., например, статьи С. А. Елемановой о Б. Тлеухане [69] и Г. Касымовой [76]).

В постсоветский период научные интересы казахстанских музыковедов дополняются новыми проблемами, изучение которых инициировано государством (*четвёртая группа*): идеи независимости в традиционном и композиторском творчестве [307], музыка диаспор [328], творчество казахстанских композиторов и артистов, проживающих за рубежом [183], [184]. Все эти проблемы стали объектами исследовательских проектов отдела музыковедения Института литературы и искусства им. М. О. Ауэзова Академии наук Республики Казахстан (руководитель – Г. Ж. Мусагулова). Их постановка свидетельствует о новом соотношении «центра» и «периферии» в национальной культуре.

Пятая группа – взаимодействие Казахстана с другими национальными и общемировой культурой. Теоретические аспекты межкультурной коммуникации на современном этапе, как и частные вопросы (взаимодействие в сфере музыкальной культуры Казахстана и России, Казахстана и Дальнего зарубежья), до настоящего времени не получили целостного рассмотрения. Отдельную сферу исследования представляет проблема «Восток-Запад» в применении к казахстанским реалиям досоветского и советского периодов

(Т. К. Джумалиева [58]). Вопросы взаимодействия русской и казахской культур: исследование казахской музыки, становление национальной композиторской школы, межкультурное взаимодействие в более ранние исторические периоды, влияние русского музыкального ориентализма, роль русской культуры как посредника между Европой и Степью изучались в работах ряда ведущих музыковедов республики: А. К. Жубанова [83], Б. Г. Ерзаковича [79], В. П. Дерновой [50], П. В. Аравина [20] [21], С. А. Кузембай [160], У. Р. Джумаковой [53] и др. Влияние центральных российских консерваторий на становление и развитие национальной композиторской школы в советский период изучено А. К. Санько [237].

Теоретическая значимость работы обусловлена тем, что полученные результаты обогащают опыт изучения национальной музыкальной культуры на небольшой исторической дистанции и во взаимодействии с культурами Востока и Запада; развивают линию исследования современного искусства в музыкальном востоковедении. Они могут быть применены в исследованиях родственных и типологически схожих культур; в изучении национальной музыкальной культуры как целостной системы, музыкально-исторического процесса в Казахстане, Центральной Азии и в других близких в историко-культурном плане регионах. Ряд положений второй главы может послужить основой для специальных исследований по истории национальной композиторской школы, национальному стилю и жанровой системе.

Практическая ценность работы заключается в широких возможностях применения её результатов как в музыкознании, гуманитарных науках, так и в учебном процессе. Результаты исследования найдут применение в соответствующих разделах вузовских учебных курсов (истории культуры, истории зарубежной музыки, современной музыки, истории музыки Казахстана, истории музыки Центральной Азии), а также в композиторской практике и системе подготовки национальных композиторов, просветительской работе, в средствах массовой коммуникации.

Цель диссертации и круг решаемых задач определили **методологию** исследования. В её основе лежит комплексный подход, предполагающий применение установок исторического музыкознания, этномузыковедения, востоковедения, музыкальной культурологии. Музыкальная культура Казахстана и её «пласты» рассматриваются как целостный феномен, что обусловило системный подход к изучаемому объекту. Применение структурно-типологического, культурно-типологического и сравнительно-типологического методов позволяет уточнить и дополнить периодизацию истории музыки и структуру современной музыкальной культуры Казахстана.

Для формирования **Электронной базы данных** произведений композиторов Казахстана использованы методы систематизации информации (поиск и накопление, классификация и индексирование, структурированное представление).

Методологическую базу диссертации составили работы в соответствии с проблематикой исследуемых сфер. Проблемы *национальной музыкальной культуры* и её взаимодействия с другими культурами исследуются в рамках этнолого-культурологического подхода и теории музыкально-культурной традиции, предложенных Дж. К. Михайловым [181]. Согласно последней музыкально-культурная традиция, как комплексное явление, включает фонд музыкальных текстов (канонов) и правил их построения, специфические формы акта звуковой реализации, аудиторию, акустическую среду, инструментарий [181, с. 7]. Выявление изменений в её компонентах позволяет определить степень сохранности МКТ, порядок трансформации в историческом процессе.

Понимание современной ситуации в культуре как синтеза или диалога культур определяет необходимость обращения к идее диалога и полифонизма М. М. Бахтина [32], а также теории взаимодействия культур Ю. М. Лотмана [171]. Социологические аспекты музыкальной культуры и межкультурной коммуникации изучаются с позиций социологии музыки (А. Н. Сохор [250]).

В определении специфики таких процессов, как развитие национального стиля, межкультурное взаимодействие, плодотворным оказалось применение принципа триадичности, заимствованное в работах Е. В. Назайкинского [198] и А. С. Соколова [247]. Общая гносеологическая закономерность движения от формулирования антиномии к её разрешению в диалектическом синтезе находит выражение в дополнении диады «Восток-Запад» триадой *«национальная культура – другие культуры Востока – Запад»*. Идея нелинейности представления триады (не как стадий одного процесса, а как модели взаимодействия частей системы), предложенная А. С. Соколовым [247, с. 23], отражена в определении основных стилевых тенденций казахстанской музыки.

В подходах к национальной культуре, к традиционному творчеству на положения работы значительное влияние оказали труды представителей российского этномузыковедения и музыкального востоковедения: И. И. Земцовского, И. В. Мациевского, В. Н. Юнусовой, А. Б. Кунанбаевой, А. И. Мухамбетовой, Б. Ж. Аманова, С. А. Елемановой, П. Ш. Шегебаева, С. И. Утегалиевой и других исследователей. Изучение музыкальной культуры с позиций науки о музыке предполагает применение подходов реинтегрированного музыкознания (*reintegrated musicogy*), возникающего на стыке этномузыкологии, классического музыкознания и антропологии (И. И. Земцовский [340], [108]). Подход к стилевому и жанровому взаимодействию различных сфер музыкального искусства обусловили идеи музыкально-культурной диалогии (И. И. Земцовский [110], А. Б. Кунанбаева [164]). В частности, А. Б. Кунанбаева обосновывает замкнутость «на себя» традиционного искусства и ориентированность на культурный обмен в искусстве письменной традиции европейской модели. Применение выдвигаемой ею идеи жанровых дублей – содержательно схожих жанров в системах обрядовой музыки, бытовой песни, профессионального искусства устной традиции [163] – частично распространяется и на казахстанскую профессиональную музыку письменной традиции.

В работе также использованы системно-этнофонический метод И. В. Мациевского [180], теория этнозвука и этнического звукоидеала Ф. Бозе [293], Е. В. Назайкинского [197], В. Н. Юнусовой [282], в том числе в музыке тюркских народов (С. И. Утегалиева [257]). Эти подходы позволили расширить представление о взаимодействии различных пластов музыкальной культуры в современных условиях, выявить и типизировать направления взаимодействия и взаимосвязь композитора письменной традиции с устными традициями народа. В. Н. Юнусова обосновывает зависимость структуры национальной культуры, её современного облика от национальной картины мира и этнических звукоидеалов через триаду «этнозвук-этнослух-звукоидеал». Комплексный подход к этнозвуку С. И. Утегалиевой позволил дополнить представления о психологии творческого процесса композиторов-представителей национальной композиторской школы.

В понимании объективных законов функционирования звукоидеала значительную роль сыграл метод компьютерного анализа звука, предложенный доцентом Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского А. В. Харуто [265]. Разработанная им программа SPAX⁴ позволяет визуализировать тембровые и звуковысотные особенности музыкального фрагмента в виде аудиоспектрограмм. В данной работе этот метод нашёл применение в анализе звука реконструированной домбры и электродомбры.

Проблемы стиля в творчестве композиторов Казахстана и его преломления в жанровой системе музыки письменной традиции были рассмотрены в контексте теории национального стиля, разработанной музыковедением в рамках общей теории стилей и жанров. Учтены положения концептуальных исследований И. В. Нестьева [211], С. С. Скребкова [243], Г. Ш. Орджоникидзе [220], М. К. Михайлова [182], М. Н. Лобановой [170], М. Г. Арановского [23], Е. В. Назайкинского [199]. В основе выработанных в

⁴ Программа SPAX для ОС Windows. Свидетельство ФГУ «Роспатент» о регистрации № 2005612875 от 7 ноября 2005 г. Автор — А. Харуто.

этих трудах подходов к изучению национального стиля лежат представления о последнем как о динамичном явлении, определяемом множественными изменчивыми факторами (музыкальными и немзыкальными) и универсалиями каждой национальной культуры в отдельности, остающимися неизменными независимо от внешних условий.

Идея о немзыкальной обусловленности национального стиля в разное время высказывалась И. В. Нестьевым [63, с. 98], С. С. Скребковым [243, с. 13]. Жизнь этноса на разных исторических этапах, её уклад определяют мировоззрение и систему ценностей, находящую непосредственное выражение в искусстве. Важнейшим методологическим принципом в изучении национального стиля М. К. Михайлов считает *«понимание национальности как категории исторической, непрерывно развивающейся, обогащающейся новыми чертами»* [182, с. 226]. Множественность факторов, определяющих облик национального стиля, отмечают Е. В. Назайкинский и М. К. Михайлов. С одной стороны, он обусловлен тем, что эта категория соотносится *«со всеми видами художественной (и не только художественной) культуры»* [182, с. 183]. С другой – тем, что *«сам феномен национального мыслим только в системе наций, а для изолированного народа он был бы невысказанным»* [199, с. 54].

Включение музыки Казахстана в систему советского искусства 1980-х годов, взаимосвязанность многих стилевых процессов до и после распада СССР обусловили обращение к исследованию Г. В. Григорьевой, её теории открыто ассоциативного стиля и концепции XX века как *«эпохи стилей»* [46]. Стилевая модель советской музыки, представляемая как диада *«многонациональная, интернациональная»* (А. Н. Сохор [249]) нашла отражение в представлениях о казахстанской музыке в системе советского искусства. Её применение актуально в вопросах диахронического и синхронического интерстилевого взаимодействия с мировой культурой и другими национальными культурами (Е. Р. Скурко [245]). Внутренние стилевые процессы нередко объясняются через концепцию *«двуязычия»* в современной музыкальной культуре казахов (А. И. Мухамбетова [73]). Интенсивное заимствование композиторами идей и

средств традиционной музыки предполагает привлечение методов исследования проблемы «*композитор-фольклор*» (И. И. Земцовский [105]). Вопрос национального авангарда рассматривается с позиций исследований В. Н. Холоповой [266] и В. Н. Юнусовой [281]. Исследователи отмечают условность самого термина (авангард) в отношении национальных культур стран Азии, совмещение поисков характерно авангардного типа с процессом становления классики.

Широкий круг проблем композиторского творчества письменной традиции, а также смежных с ним вопросов развития национальных музыкальных культур в XX веке рассматривается через призму *теории национальных композиторских школ*, также многогранно представленной в русскоязычном (советском и постсоветском) музыкознании. Важнейшие методологические подходы к изучению национальных композиторских школ были почерпнуты из трудов В. Дж. Конен [149], Н. Г. Шахназаровой [274], М. Ю. Дубровской [64], М. Н. Дрожжиной [63], В. Н. Юнусовой [280], И. В. Даниловой [48]. Обобщённый М. Ю. Дубровской опыт системного осмысления категории национальной композиторской школы [65, с. 22-23], учитывающий ментальный, личностный, структурно-функциональный, жанрово-стилевой и художественный уровни, обусловил логику построения первой и второй глав диссертации.

Исследование национальных композиторских школ Центральной Азии тесно связано с теоретическими проблемами монодии, которые на материале музыки этого региона разрабатывают С. П. Галицкая [44], М. Н. Дрожжина [63]. Наиболее общие закономерности становления и развития молодых национальных композиторских школ Советского Востока (МНКШ) исследованы М. Н. Дрожжиной. Этот феномен рассматривается в контексте истории национальной музыкальной культуры с точки зрения проблемы «*центр – периферия*». Подходы к изучению композиторских школ в контексте музыкальной культуры народов постсоветского пространства (и бывшего

социалистического лагеря) почерпнуты в трудах Н. С. Янов-Яновской [291], Н. А. Гавриловой [42], В. Р. Дулат-Алеева [66].

В качестве образцов исследования национальных композиторских школ в музыкальных культурах бывшего СССР и других (внеевропейских) культурах привлечены работы по истории различных национальных музыкальных культур: казахской – У. Р. Джумаковой [53], поволжских – А. Л. Маклыгина [175], башкирской – Е. Р. Скурко [244], Ф. И. Сафаргуловой [242], Л. А. Идрисовой [115], тувинской – Е. Карелиной [128], осетинской – Т. Э. Батаговой [31], чувашской – И. В. Даниловой [48], таджикской – Б. Т. Кабиловой [125], корейской – Ли Ын Кён [169] и др. Основы методологии изучения традиционной картины мира и её отражения в композиторском творчестве, а также цельное исследование традиционной культуры и композиторского творчества почерпнуты в трудах Е. К. Карелиной, Е. Р. Скурко и Т. Э. Батаговой [31].

Положения, выносимые на защиту:

1. Изучаемый исторический период, обозначенный как новейший, ознаменован автономизацией музыкальной культуры Казахстана. Происходит изменение статуса казахстанской музыки как самостоятельного феномена мировой музыкальной культуры.

2. В новейший период фундаментальная роль композиторской школы европейского типа в музыкальной культуре Казахстана сохраняется. В академической музыке существенно обновляются национальный стиль и жанровая система. Одним из основных направлений творческих поисков становятся эксперименты в области взаимодействия культур, жанров, техник композиции и т.п. В композиторском творчестве в дополнение к ведущей классико-романтической тенденции (включающей и музыку для реконструированных традиционных инструментов) с 1980-х годов оформляется авангардное направление.

3. Структура современной музыкальной культуры Казахстана отражает основные этапы её истории, в каждый из которых добавлялись новые пласты:

фольклор (древнейший период); профессиональное искусство устной традиции (эпос; песни и инструментальная музыка); профессиональное искусство европейской модели и массовая культура (с 1930-х годов).

4. Изменения, прямо или косвенно вызванные распадом СССР, коснулись всей культуры. Независимо от направленности тенденций (реставрационные или инновационные) идеологической и мировоззренческой основой для них становится идея «возвращения к корням», «возрождения этнического самосознания».

5. В традиционной музыке процесс эволюции связан с увеличивающейся ролью реставрации и сохранения культурного наследия; обновление этого пласта происходит в смежных с академическим и массовым искусством формах.

6. В популярной музыке проявляются мировые тенденции, вызванные процессами глобализации и культурной интеграции. Появляются практически все присущие этой сфере жанры и стили. Опора на этническое своеобразие как общемировая тенденция в области массового искусства проявляется и в музыке Казахстана.

7. Под влиянием идей последнего периода обновляются мировоззренческие оппозиции: казахи – восточный мир (прежде всего, тюркский), казахи – западный мир. Возникает триада Казахстан-Восток-Запад.

8. Во взаимосвязях с русской культурой намечается тенденция к децентрализации, хотя по-прежнему в сферах академического искусства (музыкальный театр, музыкальное образование, наука) музыкальная культура России остаётся основным ориентиром и посредником в передаче многих общемировых идей.

9. Связи с бывшими союзными республиками реорганизуются (по форме и статусу). Выявляются приоритетные направления (по языковому, культурному и географическому принципу): представители тюркского этноса, Россия.

10. Если до 1980-х годов представители казахстанского музыкального искусства были ориентированы на освоение достижений Запада, то в новейший

период на новом уровне осознаётся ценность прошлого национальной культуры, приобщение к мировой культуре обретает характер диалога. Одна из заметных тенденций, вызванных этими процессами, заключается в интересе западных композиторов к казахскому материалу.

Степень достоверности и апробация результатов.

Диссертация подготовлена на кафедре истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, обсуждена и рекомендована к защите на заседании кафедры 8 февраля 2017 года. По материалам диссертации опубликованы ряд статей, в том числе, в изданиях, рекомендованных ВАК РФ [205] [209] [208]. Положения отдельных разделов диссертации были изложены автором на Международных конференциях: Международном научном симпозиуме «Тюрко-славянское взаимодействие культур: взгляд из современности» (Алматы, 2011); на VI Международной научной конференции «Музыка народов мира в XXI веке: проблемы и перспективы», посвящённой юбилею Виолетты Николаевны Юнусовой (Москва, 2012); на Международной научной конференции «Закадровое искусство: история и теория киномузыки» (Москва, 2012); в рамках Международного круглого стола, посвящённого 70-летию профессора Б. И. Каракулова (Алматы, 2012); на Восьмом международном инструментоведческом конгрессе «Благодатовские чтения» (Санкт-Петербург, 2013); на Международной научной конференции «Музыкальное искусство в современном мире» (Алматы, 2014); на Международной научно-практической конференции «Актуальные проблемы, опыт и перспективы развития традиционной и современной музыки», посвящённой 70-летию КНК им. Курмангазы (Алматы, 2014); на VII Международной научной конференции «Музыка народов мира: проблемы изучения» (Москва, 2015); на V Симпозиуме исследовательской группы «Музыка тюркоязычного мира» Международного совета по традиционной музыке (ИСТМ) при ЮНЕСКО «От голоса к инструменту: феномен звука в традиционном культурном наследии тюркоязычного мира» (Алматы, 2016); Международной научно-практической

конференции «Фундаментальные и прикладные исследования музыки в XXI веке» (Алматы, 2016).

Результаты исследования прошли апробацию в курсе «Музыкальное искусство Казахстана на современном этапе» на факультете повышения квалификации КНК им. Курмангазы, а также в мастер-классе «Авангард традиции или традиция авангарда» прочитанном в рамках VI Международного фестиваля новой музыки «Наурыз–21» (Алматы, 2016). Отдельные разделы диссертации включены в курсы истории мировой и казахстанской музыки для студентов бакалавриата в КНК им. Курмангазы.

Структура диссертации обусловлена её целью и задачами. Работа состоит из Введения, трёх глав, Заключения, списка литературы, сокращений и условных обозначений, иллюстративного материала и двух приложений. В приложения включены *Электронная база данных* произведений композиторов Казахстана, написанных в 1980–2015 годы и справочная информация о казахских музыкальных инструментах, упомянутых в работе.

ГЛАВА 1. НОВЕЙШИЙ ПЕРИОД В ИСТОРИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА И КУЛЬТУРЫ КАЗАХСТАНА (1980–2015 ГОДЫ)

Историческая ситуация в Казахстане 1980–2015 годов отличается рядом особенностей, которые накладывают отпечаток на музыкальное искусство. Структура современной казахстанской музыкальной культуры, с одной стороны, отражает сложный и нелинейный исторический процесс её развития, с другой – некоторые мировые тенденции⁵. В республике сохраняются формы древнейшего искусства, в то же время, культура постоянно меняется под влиянием имманентных и внешних изменений новейшего времени.

Взаимосвязи между сферами музыкальной культуры Казахстана, как и межкультурное взаимодействие, пересматривались в 1920–50-х годах и в последние десятилетия XX века. Оба периода сопряжены с глубокими социально-историческими переменами. На 1920–50-е годы приходится этап культурного строительства, на 1980–90-е – Перестройка и распад Советского Союза. Переоценка культурного наследия в современном Казахстане во многом была связана с событиями первого периода, значительной ролью политических и социально-экономических факторов, оказывающих влияние на музыкально-исторический процесс. Процесс децентрализации, выход национальной музыки на мировую сцену исторически сопряжены и, отчасти, обусловлены распадом Советского Союза и обретением независимости. Но существует и обратное влияние: сама культура изнутри подготовила определённые изменения в жизни общества.

⁵ Мировое музыкальное искусство за прошедшие сто лет пережило (вместе с другими сферами общественной жизни) ряд кризисов и подъёмов. Существенно обновилась структура музыкальной культуры. Сблизились различные национальные традиции. Система «центр (Европа) – периферия (внеевропейские культуры)» сменилась плюралистичной системой «музык мира» (Г. А. Орлов [221]).

1.1 Динамика изменений в структуре музыкальной культуры Казахстана в XX веке. Вопросы периодизации

XX век стал временем существенных перемен для многих стран и обществ, живших ранее традиционным укладом, в том числе, для Казахстана. Существенно обновляется структура национальной культуры, в том числе, музыкальной. На современном этапе казахстанская музыка представляет собой сосуществующие в одновременности и взаимодействующие друг с другом сферы, фактически – две музыкально-культурные традиции: этническую и национально-универсальную, которая развивалась по модели европейского академического музыкального искусства (в дальнейшем – музыка европейской модели) с ориентацией на преломление характерных черт традиционной музыки. Глубокие изменения последних ста лет оказали влияние на современные научные концепции истории казахстанской музыки.

Периодизация Истории музыкального искусства Казахстана неоднократно пересматривалась. На начальном этапе изучения она включалась в контекст истории советской музыки и рассматривалась в тесной связи с общими историческими процессами. По этому принципу выстроена периодизация в известном коллективном труде «История музыки народов СССР» под редакцией Ю. В. Келдыша (1917–1932 [119], 1932–1941 [120], 1941–1945 [121], 1946–1956 [122], 1956–1967 [123]). Одна из первых периодизаций, созданных казахстанскими исследователями, обобщена в коллективной монографии «Очерки по истории казахской советской музыки» [223]. В ней история музыки республики разделена на два периода: до и после Октябрьской революции. В исследовании 2003 года У.Р. Джумакова представляет 1920–1980-е годы как целостный исторический период [53], разделённый в свою очередь на этапы (подробнее в п. 1.2 данного исследования). В статьях последнего десятилетия (например, в сборниках Института литературы и искусства им. М. Ауэзова [307]) фигурирует понятие «период независимости», соотносимый с постсоветским этапом в истории страны (с 1992 года).

Основы музыкально-исторического и сравнительного подходов к изучению *традиционной музыки казахов* были заложены в фундаментальном труде В. М. Беляева⁶ [39]. Тем не менее, история музыки досоветского периода казахстанскими исследователями ещё не создана. Значительные шаги в этом направлении сделаны С. А. Елемановой⁷. Критикуя недостаточно исторический подход к изучению традиционной музыки казахов, она предлагает исходить из истории устных музыкально-поэтических традиций. С. А. Елеманова убедительно доказывает, что, «*несмотря на древность института акынов, сама музыкально-поэтическая традиция, связанная с ним, позднего* (выделение автора) *происхождения*» и относит её к концу XVIII века [68, с. 69]. В лекциях курса «История казахской музыки», прочитанного С. А. Елемановой в Казахской национальной консерватории им. Курмангазы в 2000-х годах, зарождение современного облика казахской инструментальной музыки (прежде всего, домбрового *кюя*) относилось приблизительно к тому же периоду.

Очевидно, что периодизации, основанные на историко-политических событиях (Октябрьская революция, обретение независимости в 1992 году), в меньшей степени состоятельны, поскольку не учитывают развитие собственно музыкальных традиций. Опираясь на концепции истории музыки досоветского периода С. А. Елемановой и советского периода У. Р. Джумаковой, можно предложить следующую сводную периодизацию истории музыкального искусства Казахстана:

- период преобладания фольклора и устно-профессиональных традиций не индивидуализированного авторства (до конца XVIII века⁸),

⁶ В. М. Беляев в истории казахской традиционной музыки выделил два крупных периода: с XV по середину XVIII века, с середины XVIII до начала XX века. Во втором периоде как обособленные этапы исследователь рассматривал неравнодлительные временные промежутки: XVIII-конец XIX века, последняя четверть XIX века, дореволюционная музыка XX века и традиционная музыка советского периода [39, с. 58-59, 111, 116-118].

⁷ Наиболее полно музыкально-исторический подход к традиционному искусству С. А. Елемановой представлен в комплексном исследовании «Наследие тюркской культуры» [71].

⁸ Следует сделать оговорку. Не все этномузыковеды Казахстана разделяют первый и второй периоды. Например, А. С. Сабырова рассматривает искусство эпохи после образования Казахского

- период интенсивного развития устно-профессиональных традиций и персонализации творчества (конец XVIII – начало XX веков),
- период зарождения и развития национального искусства европейской модели (с конца 1920-х годов).

Последний период внутренне неоднороден и может быть разделён на два: существование нового национального искусства в рамках системы советской культуры (с конца 1920-х до середины 1980-х годов) и обретение самостоятельного статуса, осознание казахстанской музыки в контексте мировой культуры (1980–2015).

Неточность временной границы обусловлена неравномерностью музыкально-культурных процессов в 1980-х годах, их наложением⁹. При этом феномены музыкальной культуры, сложившиеся в рамках всех данных периодов, продолжают существовать, в том числе, в условиях современной городской культуры.

Предложенная ранее в этой главе периодизация во многом совпадает с историей философской мысли [37] и литературы¹⁰ Казахстана (*Таблица 1*):

ханства (XV век) как единый период [234, с. 239]. В памяти народа (т.н. данные *устной степной историографии* – термин В.П. Юдина [279]) сохраняются имена отдельных выдающихся авторов эпохи Средневековья и Казахского ханства (XVI-XVIII века) и образцы их поэтического творчества (поэзия Асана Кайгы, Шалкииза и Бухар Жырау, Шал-акына: XVII-XVIII века). Бытуют также образцы инструментального творчества, авторство которых связывают с легендарными авторами *баксы* Коркытом (предположительно VII век), *кюйши* Кетбугой (XIII век). Эти факты говорят о внутренней неоднородности первого периода истории казахской музыки. Конец XVIII и, в особенности, XIX век характеризуются небывалым всплеском творческой активности, системный характер которого подтверждается десятками ярких имён (таких как Ахан-сере, Биржан-сал, Мухит, Жаяу Муса, Абай, Естай, Сара; в инструментальной музыке – Курмангазы, Даулеткерей, Таттимбет, Ыхлас, Сугур, Дина) и сотнями профессионалов «второго плана». Этот факт отмечают музыковеды (Т. Джумалиева, С. Кузембай, С. Елеманова) и литературоведы (История казахской литературы в 10 томах).

⁹ К примеру, исследователь М. Кокишева убедительно доказывает, что формирование системы одностанных симфонических жанров, основанных на синтезе европейских форм и казахского *кюя* и признании последнего самостоятельным принципом композиции, то есть, отказ от европоцентризма в композиционном мышлении, предвосхитили политические процессы, приведшие к обретению Казахстаном независимости [140, с. 151].

¹⁰ Периодизация истории литературы казахского народа представлена на основе ряда исследований, учебников и учебно-методических материалов. Основным источником стало десяти томное издание Института литературы и искусства им. М. Ауэзова «История казахской литературы» [310].

Таблица 1. Периодизация истории философии, музыкального искусства и литературы Казахстана

Казахская философия	Музыкальное искусство	Литература	
Предфилософия протоказахов II тыс. до н.э. – IX век	период преобладания обрядово-бытового фольклора и неиндивидуализированного авторства до конца XVIII века	Литература доабаявского периода	Древний период
Мусульманская философия IX-XIII века			Литература средневековья (VIII-XIV века)
Антропологическая философия периода распада монгольского государства и становления казахской государственности XIV-XVIII века			Литература эпохи Казахского ханства (XV-XVIII века)
Просвещение XIX – начало XX века	Период интенсивного развития устно-профессиональных традиций и персонализации творчества конец XVIII – начало XX веков	Литература абаевской эпохи (XIX – начало XX века)	
Марксистская философия. Казахская школа диалектики	Период зарождения и развития национального искусства европейской модели 1920–1980-е годы	Послеабаявская литература	Казахская советская литература (1920–1991)
Философия конца XX-начала XXI века («исследовательский бум» конца 1980-х – начала 1990-х годов)	Период обретения самостоятельного статуса, осознания казахстанской музыки в контексте мировой культуры (1980–2010)		Литература периода независимости (после 1991)

Синхронность развития данных сфер национальной культуры продиктована, с одной стороны, их зависимостью от общеисторических процессов, с другой – изначальной синкретичностью традиционной культуры. О роли музыки в картине мира казахов писали многие учёные от Ч. Валиханова и первых этнографов Казахстана (В. И. Даль, Г. Н. Потанин, А. В. Затаевич и др.) до современных исследователей (М. О. Ауэзов, С. А. Кузембай, У. Р. Джумакова, С. А. Елеманова и др.). По утверждению казахстанского

музыковед Т. К. Джумалиевой «в кочевом казахском обществе <...> не философия, не наука, а именно искусство претендовало на роль духовной сердцевины» [58, с. 7]. Поэтому музыка наравне с литературой может считаться индикатором социально-политических изменений в жизни казахов.

Особое значение исследователи придавали 1920–1930-м годам XX века. Освоение достижений европейской мысли и искусства в эти десятилетия приобрело революционный характер. Следует говорить не об адаптации привнесённых идей, а об их «вторжении», результатом которого стало вытеснение многих исконных традиций на периферию культуры.

Советский период истории Казахстана (с 1917 по 1991 годы) ознаменован глубоким противоречием между лозунгами культурного строительства и реальным положением дел в различных сферах культуры. С одной стороны провозглашалась необходимость развития национальных культур, с другой – многие передовые идеи представителей национальной интеллигенции подвергались критике, а их авторы – репрессиям¹¹. А. И. Мухамбетова и Г. А. Бегалинова в статье «Казахский музыкальный язык как государственная проблема» отмечают, что декларируемый советской властью приоритет национального искусства *de facto* имел двоякое проявление: избирательным отношением к традициям и подменой исконно-народного искусства его «академизированными» вариантами (оркестр народных инструментов андреевского типа, институциональное образование при исчезновении традиционной системы обучения *мастер-ученик* (*устаз-шакирт* – *ұстаз-шәкірт*). Авторы также справедливо считают, что музыкально-социологические проблемы связаны с утратой коммуникативных связей между

¹¹ Показательно в этом смысле «Дело Бекмаханова»: гонения и тюремное заключение историка, первого доктора исторических наук в Казахстане Е. Бекмаханова за исследование восстания Кенесары Касымова против колониальных властей [78]. Обвинениям в национализме и антисоветчине в 1930–1950-е годы подверглись многие видные учёные и общественные деятели, среди которых автор либретто первой национальной оперы, учёный-филолог К. Дж. Джумалиев, композитор и музыковед А. К. Жубанов.

носителями традиционной культуры и значительной частью её адресатов, прежде всего, городским населением [196].

Однако, на мой взгляд, нельзя рассматривать культурные процессы советского периода только в негативном плане. Освоение национальными культурами европейской модели искусства в XX веке получило глобальный характер и было ускорено реформами советской власти. Новое время, социально-экономические условия требовали и нового искусства – массового, современного, способного объективно отразить коллизии эпохи.

Зарождение институционального образования, научных и художественных школ нового типа (по образцу европейских и русско-советских), формирование современной развитой системы культуры, проведённые в короткие сроки, позволили Казахстану приобщиться к мировому музыкально-историческому процессу. К сожалению, многие из накопленных за предыдущие эпохи богатств традиционной музыки не были вовлечены в процессы реорганизации национальной музыки. Поэтому восстановление баланса между традицией и новыми музыкально-творческими видами (термин В. Дж. Конен) стало основной доминантой последних десятилетий XX века, когда снимаются противоречия эпохи культурного строительства, восполняются «белые пятна» истории и философии народа, возрождаются утраченные традиции.

Примечательно, что со второй половины 1980-х годов возрос интерес к наследию прошлого и со стороны философов [37, с. 296], историков [334], казахстанской интеллигенции в целом. Всё это говорит об объективном и всеобщем характере процесса, получившего в литературе ряд определений: рост национального самосознания, возрождение традиций, реинтерпретация национального культурного наследия¹² (В. Р. Дулат-Алеев [66, с. 127]). Для

¹² Реинтерпретация культурных форм или так называемых образов идентичности – непрерывный процесс, свойственный культуре в целом и отдельным её составляющим. Его сущность, в частности, описана А.Я. Флиером [263]. В области музыкального искусства на примере татарской культуры он подробно изучен В.Р. Дулат-Алеевым [66].

понимания глубинных причин данных процессов в 1980–2015 годах обратимся к более раннему времени.

Формирование академического музыкального искусства опиралось на успешный опыт русской музыкальной культуры, в которой проявления национального начала связаны, главным образом, с фольклором и его претворением в новом качестве в композиторском творчестве. Поэтому сфера традиционной музыки Казахстана и её связи с аудиторией подверглись наиболее существенному пересмотру в 1920–1950-х годах. Изменилось не только отношение к ней, но и среда её бытования.

Сущность перемен, произошедших в эти годы¹³, можно передать через типологию культур, предлагаемую Ю. М. Лотманом. С переходом от устного типа культуры к письменному он связывает смену «*типологической ориентации на разные виды памяти*» [173, с. 109]. Память письменной культуры ориентируется на исключительные и единичные события, тогда как в коллективной памяти устной культуры отражается незыблемое и неизменное. Тот факт, что многие устные традиции оказались на периферии культурной жизни, может свидетельствовать о принципиальной невозможности их аутентичной фиксации, безболезненного переноса в условия письменной культуры. Но и те традиции, которые были абсорбированы новой культурой, прежде всего, инструментальные и песенные, подверглись существенным изменениям в результате трансформации механизмов памяти и передачи. Если привнесённая музыкальная культура европейской модели обладала механизмами

¹³ Строго говоря, переход к письменной культуре начался задолго до 1920-х годов. В результате реализации национально-культурной политики Российской Империи в казахской степи были организованы многочисленные медресе, в которых муллы (в большинстве обучавшиеся в Казани) преподавали грамоту и Коран. Казахские диаспоры Монголии и Китая до сих пор сохранили письменность арабской вязью, широко бытовавшую в XIX-начале XX вв. Именно арабским алфавитом были зафиксированы тексты многих состязаний-*айтысов*, дастанов и сказаний XIX столетия. Известно, что переводы Гёте, Лермонтова, Пушкина, Крылова, сделанные Абаем Кунанбаевым (1845–1904), расходились по степи в рукописных списках. Однако музыкальное искусство казахов приезжие этнографы начали систематически фиксировать в нотах лишь в XX веке.

трансформации чужого текста¹⁴ (они были заимствованы из ближайшего источника – русской музыки), то казахской пришлось вырабатывать аналогичные механизмы в течение длительного времени.

И сегодня далеко не во всех сферах музыкальной культуры с уверенностью можно констатировать успех в этом направлении (на что указывают в упоминавшейся статье А. И. Мухамбетова и Г. А. Бегалинова [196]). Если такие формы музыкального творчества, как музыка для реконструированных народных инструментов (ансамблей и оркестров), национальное массовое искусство и музыка так называемого третьего пласта (термин В. Дж. Конен) приняты культурой как «свои», то академическое искусство во многом сохраняет характер элитарного, востребованного главным образом городской интеллигенцией. Но при этом его роль в формировании облика национальной культуры огромна. Именно в рамках академического искусства за последние 90 лет истории казахстанской музыки были выработаны адекватные механизмы адаптации и трансформации «чужого слова».

Традиционные инструменты, в том числе, реконструированные, как и песня во всём их многообразии, свойственны казахской культуре, распространены и понятны каждому её носителю. Жанровая система академической музыки, механизмы коммуникации между музыкантами и слушателями при некотором сходстве с устной традицией всё же ей несвойственны, чужеродны.

В любом случае успех адаптации новой модели культуры зависел от наличия точек соприкосновения между двумя принципиально разными системами – устной и письменной. Скорость формирования национальной композиторской школы и свойственной европейской музыке жанровой системы была бы недостижима, если бы новое искусство не попало в

¹⁴ В то же время, диалогичность, способность к восприятию другой культуры, «чужого слова» характерна для письменной культуры. Но для эффективного диалога необходимо формирование устойчивого механизма адаптации чужого текста, точнее, его трансформации [171, с. 112].

благоприятные условия. По ряду признаков во второй половине XIX – начале XX веков музыкальное искусство казахского народа переживало период «*наивысшего расцвета профессиональной культуры*» (Т. К. Джумалиева [58]). Именно в этот период каноническое искусство *акынов* (певцов-импровизаторов) и *кюйши* (композиторов-инструменталистов) раскрывает новые горизонты творчества. С. А. Елеманова определяет этот период как время «*интенсивного поиска новых форм, новых направлений развития*» [68, с. 107]. О качественном отличии нового этапа от предшествующих эпох развития традиционного искусства свидетельствует развитие музыкального профессионализма, зафиксированное, в том числе, многочисленными именами музыкантов-профессионалов¹⁵. Отличительными качествами также можно считать значительные изменения в технике композиции и, как следствие, разветвление региональных и индивидуальных стилей; расширение жанровой сферы, особенно в области лирики; в инструментальной музыке – усиление роли программности обобщённого типа [187], достижение новой глубины обобщения.

Вероятно, причины расцвета профессионализма следует искать в социально-политических условиях¹⁶, изменениях культурной жизни, прежде всего, зарождении образовательной системы, в интенсификации культурного обмена с народами России. И всё же до 1920-х годов казахская музыка

¹⁵ Различные исследователи ([102] [84] [85] [81] [83] [68] и др.) приводят несколько десятков «имён первого плана» композиторов-мелодистов и мастеров инструментальной музыки. Среди представителей песенных традиций казахского народа выделяются Абай Кунанбаев (1845–1904), Махамбет Утемисов (1803–1846), Биржан сал Кожагулов (1832–1895), Жаяу Муса Байжанов (1835–1929), Ахан серэ Корамсин (1843–1913), Жамбыл (Джамбул) Жабаев (1846–1945), Асет Найманбаев (1856–1923), Ибрай Сандыбаев (1860–1932), Култума Сармуратов (1860–1915), Бала Ораз Отебайулы (1863–1895), Балуан Шолак Баймурзаев (1864–1919), Естай Беркимбаев (1868–1946), Мади Бапиев (1880–1921), Нартай Бекежанов (1890–1954), Майра Шамсутдинова (1896–1929), Кенен Азербаяев (1884–1976) и другие. Среди народных композиторов-инструменталистов называют прежде всего Курмангазы Сагырбаева (1823–1896), Даулеткерей Шигаева (1820–1887), Таттимбета Казангапова (1815–1862), Кожеке Назарулы (1823–1881), Токи Шоманулы (1830–1904), Байсерке Кулышева (1841–1906), Ыхласа Дукунова (1843–1916), Казангапа Глепбергенулы (1854–1921), Дину Нурпеисову (1861–1955), Сейтека Оразалиева (1861–1933), Мамена Ергалиулы (1868–1931), Сармалая (ум. ок. 1885), Сугура Алиева (1882–1961), Аккыз Ахметову (1897–1987) и других.

¹⁶ В XIX веке за исключением ряда восстаний против колониальной политики Российской империи на территории Казахстана не велись военные действия.

сохраняет сущностные черты: она остаётся практически исключительно устной, монодийной, сольной; песни и *кюи* исполняются и передаются носителями традиционного типа (*акыны, салы, сере, кюйши, жыршы* и пр.).

Традиционная культура обладает определённой степенью консервативности, стремится максимально сохранить наследие прошлого. Однако такие факторы, как изменение условий её бытования, нотная фиксация образцов, обновление звучания традиционной музыки в творчестве композиторов существенно изменили роль и место аутентичного национального искусства в общей картине культуры.

Процессы, связанные с *созданием новой среды бытования музыки*, оказали значительное влияние на облик традиционного исполнителя и отношение к образцам устной культуры. Основным местом исполнения устно-профессиональной песни или *кюя* была юрта, основным условием – празднество, застолье. Укоренённость юрты в сознании носителей кочевой культуры на разных уровнях Е. К. Карелина называет «юрточной» моделью [129, с. 70]. В 1920–30-е годы возводятся многочисленные дома культуры, концертные залы филармоний, театры, куда привлекаются ведущие профессионалы из народа – *акыны, салы, кюйши*. Система традиционного образования (*устаз-шакирт (ұстаз-шәкірт)*, учитель-ученик) заменяется институциональной системой советского музыкального образования (школа-училище-консерватория).

Песня и *кюй*, перенесённые из процесса общения при встрече (по случаю) в номера концертной программы утратили существенную часть контекста исполнения¹⁷, что стало причиной замены глубины и многослойности смысла артефакта устной культуры исполнительской виртуозностью и внешним блеском. Говоря словами известного российского фольклориста В. Е. Гусева, происходит преобразование фольклорных жанров в специфический вид фольклоризма [47, с. 132].

¹⁷ О роли контекста писали такие исследователи казахского фольклора, как А. И. Мухамбетова [193], А. Б. Кунанбаева [164].

Сбор и изучение фольклора, систематически производившиеся с 1920 года (первые основательные этномузыковедческие труды – сборники А. В. Затаевича [102], [103]), обеспечили сохранение нематериального культурного наследия предшествующих эпох. Именно благодаря этномузыкознанию мы имеем представление о богатстве устной традиции казахов. Б. Г. Ерзакович в начале 1990-х годов утверждал, что за десятилетия собирательской деятельности многих казахстанских учёных собрано не менее десяти тысяч песен и *кюев* [80].

Письменная фиксация образцов традиционного искусства привела к неоднозначной тенденции «канонизации» одного варианта из множества зафиксированных как наиболее «правильного», что частично объясняется стремлением исполнителей выбрать наиболее выигрышный, изобилующий яркими интонациями образец. Например, из многочисленных записей песни Абая Кунанбаева «Сегіз аяқ» («Восьмистишие») в настоящее время широко известен только вариант Ж. Елебекова, записанный Л. А. Хамиди и откорректированный Г. Н. Бисеновой [41, с. 38-43]. С другой стороны, в современной практике зафиксированы несколько версий исполнения одного и того же *кюя* знаменитыми музыкантами, которые воспринимаются сейчас как отдельные художественные тексты.

Кроме того, нотная и даже звукозапись не передают тонкости интонирования, не поддающиеся порой фиксации, условия исполнения и настроение респондента. Как пишет И. И. Земцовский, *«по удачному сравнению одного фольклориста, ноты песни – как бабочка, засушенная на булавке: в них исчезает пыльца живого исполнения, в которой таится неподражаемое своеобразие и обаяние национальной манеры интонирования»* [111, с. 213]. Тиражирование записей традиционных песен, а также их обработок для европейских инструментов оказало влияние и на аутентичное исполнительство, в частности, на уменьшение доли импровизационности.

Широкая известность многих песен и *кюев* (в особенности, устно-профессиональных)¹⁸ существенно повлияла на *становление национальной композиторской школы*. Они стали фондом заимствования цитатного материала и элементов музыкального языка на весь период существования казахстанской национальной композиторской школы. Цитаты из устно-профессиональных источников привлекли внимание казахов к зарождающемуся новому национальному искусству. Схожий путь прошли и другие республики Советского Востока, где существовало разделение музыкальной культуры на фольклор и профессиональное искусство устной традиции, а к середине XX века сформировались национальные композиторские школы¹⁹.

Представители нового искусства изучают традиционную музыку, заимствуют её элементы и частично их осваивают в рамках европейской жанровой системы. В свою очередь, привнесённая культура изменяется под воздействием локальных традиций, постепенно становясь неотъемлемой частью духовной жизни нации. По мнению М. Н. Дрожжиной, так складывается новый тип традиции – национальная композиторская [63, с. 66]²⁰.

В XX веке казахская культура в целом преодолевает замкнутость, свойственную традиционному искусству, *«казахская музыка стала вписываться в контекст общесоюзной музыкальной действительности»* [164, с. 116]. Опыт презентации разных составляющих национальной культуры (фольклора, музыки академических и массовых жанров), приобретённый

¹⁸ В казахстанском этномузыкальном знании существует разделение *кюев* на фольклорные и устно-профессиональные. Первые значительно проще в структурном плане и в отношении техники.

¹⁹ О формировании в музыке стран Центральной Азии тройственной структуры (фольклор – устно-профессиональное творчество – музыка письменной традиции) писали Н. Г. Шахназарова [273], С. П. Галицкая [43], В. Н. Юнусова [280].

²⁰ Среди негативных последствий заимствования композиторами образцов традиционной культуры можно назвать подмену аутентичных песен обновлёнными (осовремененными) вариантами. В частности, так произошло со многими номерами оперы «Кыз Жибек» («Девушка Жибек», 1934) Е. Г. Брусиловского, представляющими собой обработки традиционных песен. Определённую негативную роль сыграло использование традиционных песен в массовой культуре, когда метроритмически богатая натурально-ладовая мелодия аранжируется в эстрадной версии в упрощённом метре (4/4, 6/8), с мажоро-минорной гармонизацией.

исполнителями за годы существования СССР, продолжился и после 1992 года, когда Казахстан стал самостоятельным государством.

С этого же времени (1991 год²¹) в обществе начинается процесс переоценки наследия XX века, его результатов. В публицистике, посвящённой культурной политике советской власти отмечается, что результатами «перегибов» в культурном строительстве стали искажение истории национального музыкального искусства, избирательное отношение к именам и традициям, а впоследствии, увядание ряда традиций и школ либо переход их в латентное состояние²².

Реакцией на структурные изменения, в результате которых традиционная культура оказалась на периферии общественной жизни, стала реинтерпретация культурного наследия, охватившая многие сферы духовной жизни нации²³. Начавшись как стремление сохранить ещё не утраченные традиции, этот процесс привёл к ревизии всех накопленных культурных богатств, в том числе, и XX века. Выявляется своеобразная симметрия в истории казахстанской музыки XX века: с 1920-х годов активно осваивалась европейская модель культуры, а в 1980-х происходит разворот к сохранению и реконструкции национальных традиций. Весьма символично, что эта симметрия перекликается с отмечаемой А. С. Соколовым симметрией в мировой культуре XX века (1900–1914 и 1986–2000) [246, с. 35]. Очевидно, что музыкальное искусство Казахстана с 1980-х годов реализует программу «договаривания как

²¹ De facto в музыкальном искусстве этот процесс начался раньше, о чём подробнее см. в п.1.2

²² Имеются в виду, прежде всего шаманизм, суфийский *зикр*, музыкально-поэтическое состязание *айтыс*, восточноказахстанская домбровая школа *шертпе*. Подробнее о судьбе этих традиций будет сказано в п. 1.2 этой работы.

²³ Импульс, переданный процессу обретением независимости в декабре 1991 года, во многом притормаживался экономическим кризисом, но уже к 1998 году сохранение, изучение и популяризация культурного наследия активно поддерживаются государством. Помимо расширения государственного финансирования учреждений культуры и науки, создания программ по изучению и сохранению культурных богатств Казахстана, с 2004 года действует государственная программа «Культурное наследие». См.: Указ Президента РК от 13 января 2004 года N 1277 «О Государственной программе “Культурное наследие” на 2004–2006», Постановление правительства от 16 февраля 2009 года № 158 «Об утверждении Плана мероприятий на 2009–2011 годы по реализации Концепции стратегического национального проекта “Культурное наследие” на 2009–2011 годы», Закон Республики Казахстан от 15 декабря 2006 года N 207 о культуре и ряд других правовых актов.

феномена **вытесненной культуры** (*шрифтовые выделения автора*)», о чём также пишет А. С. Соколов [246, с. 13]. Через обращение к утраченному, прерванному, недосказанному искусству национальная культура приходит к балансу, подводит итог ушедшего столетия.

Тенденции к возрождению ценностей прошлого проявляются во всех сферах музыкальной культуры. Анализ современного состояния казахстанской музыки выявляет в ней элементы, присущие многим культурам мира. Говоря о структуре музыкальной культуры стран Азии, В. Н. Юнусова выделяет ряд тесно взаимодействующих друг с другом пластов [280, с. 519]. Представим эту структуру в виде таблицы на примере казахстанской музыки (*Таблица 2*).

Таблица 2. Структура казахстанской музыкальной культуры

Элемент структуры музыкальной культуры	Казахская национальная форма его существования
<i>Профессиональная музыка</i>	
Музыка высокой традиции – классика устной или устно-письменной традиции (в формах национальных фиксаций), или классическая музыка, определяемая часто более широкими понятиями как народно-профессиональная или профессиональная музыка устной традиции<...>	Инструментальная музыка: творчество <i>кюйши</i> . Вокально-инструментальная музыка: творчество <i>акынов</i> и певцов- <i>аниши</i> ²⁴ (<i>эниш</i>), состязательное искусство <i>айтыскеров</i> , эпическое сказительство и пр.
Профессиональная музыка устной традиции (за исключением классики): эпос, творчество по канонам традиционной композиции	Эпические традиции Мангистау, Приаралья, Кзыл-орды и т.п.
Культовая музыка (исполняемая в храме в процессе службы)	Суфийский зикр в казахском варианте. Исламская музыка в настоящее время тесно связана с татарской, египетской, аравийской традициями.
Творчество композиторов, пишущих в западной традиции	Казахско-советская национальная композиторская школа и её развитие в период независимости
Популярная музыка: популярная национальная классика, национальные традиции джаза, поп-музыки, киномузыка и другие.	Творчество композиторов-мелодистов, этно-джаз, этно-рок, музыка к фильмам

²⁴ *Салы* и *сере*, представлявшие самостоятельные типы носителей традиций в настоящее время не представлены, хотя ряд явлений вторичного плана (например, театр национальной комедии, концерты «Тамаша») частично заменяют их функции.

<i>Традиционная музыка</i>	
Обрядовая музыка , музыка торжеств, религиозная музыка, исполняемая за пределами храма, музыка базаров, представлений кукольного театра и канатоходцев	<i>Баксылык</i> (шаманизм), заговоры, традиционные и «городские» формы родильных, свадебных и похоронных обрядов
Фольклор и различные формы современного фольклоризма (сценического исполнения фольклорных произведений)	<i>Кара-олен</i> (жанр бытовой песни), оркестры и ансамбли народных инструментов, экспериментальные этно-фолк ансамбли (Туран, Бабалар сазы, Алдаспан и др.)

Отмеченные в таблице элементы составляют сложную структуру современной казахстанской музыки. Все они в разной степени вступают во взаимодействие друг с другом и с аналогичными элементами других национальных культур. В них в различных формах проявляются процессы переоценки наследия прошлого.

1.2 Переосмысление культурного наследия как определяющий фактор перемен в музыкальном искусстве 1980–2015 годов

К концу XX века произошло новое «открытие прошлого»: была признана ценность всех элементов традиционного искусства, наследие национальной культуры получило новое творческое осмысление. Подобные процессы, общие для многих бывших Советских республик, отмечают М. Г. Арановский [22, с. 7], В. В. Задерацкий [275]. Н. Г. Шахназарова пишет: «Одним из итогов развития музыкального искусства народов Востока является возрождение его самосознания и ощущения себя как одного из значимых компонентов музыкальной картины мира» [67, с. 14]. А. Б. Джумаев пишет о том, что в пост-советской Центральной Азии музыкальное искусство выполняет такие важные функции, как *«формирование новой этно-национальной идентичности и этническая мобилизация, фактор этническо-национального*

(суперэтнического) единства и презентации культурного имиджа страны на мировом уровне» [294, с. 48].

Переоценка культурного наследия в Казахстане проявляется в ряде факторов: формирование новых научных школ и методологических подходов к изучению музыки казахов; активизация творческого обмена с представителями других тюркских народов; возрождение традиций, считавшихся утраченными; обновление академического музыкального искусства за счёт расширения тематики и адаптации современной техники композиции; формирование национально специфической массовой культуры; выход артистов и композиторов на мировую сцену.

В. Р. Дулат-Алеев исследует подобные явления на примере татарской композиторской школы, обозначая их термином *реинтерпретация* [34, с. 132], необходимость которой диктуется сменой культурной парадигмы. Историческая картина смены так называемых *культурных парадигм* [66] в Казахстане согласуется с периодизацией становления и развития национальной композиторской школы. Опираясь на методологию В. Р. Дулат-Алеева, можно представить следующие периоды:

- период доминирования канонической (традиционной) модели культуры и её репродукции – до середины 1930-х²⁵;
- период «столкновения» культур, характеризующийся «устареванием» традиционной модели культуры, поворотом к освоению европейской (1930-е – середина 1980-х годов);
- период автономизации национальной культуры с опорой на академическую музыку европейской модели, характеризующийся параллельным переосмыслением национально-этнических основ, возрождением традиций и

²⁵ Определение нижней границы функционирования канонической модели культуры представляет определённую сложность, поскольку на протяжении тысячелетий она неоднократно менялась. Хотя основные типы носителей устных традиций, по утверждению Е. Д. Турсунова, сформировались к концу первого тысячелетия нашей эры [255], в процессе обретения казахами государственности в XVI веке, а также в XIX веке структура культурной модели и функции её представителей существенно пересматривались.

замещением исчезнувших пластов традиционной культуры новыми творческими видами (середина 1980-х – середина 2010-х).

Последний период, в свою очередь, не однороден. Его можно разделить на ряд этапов:

- 1985–1991 годы, когда активно проявляют себя ранее находившиеся под запретом аспекты проблемы национальной идентичности (этап возрождения традиций);
- 1992–1998 годы – этап адаптации сферы культуры к новым социально-экономическим условиям и её либерализации;
- 1998 – настоящее время – этап обновления национального искусства и его внешних связей (на данный момент не завершён).

Следует отметить существенные отличия процесса становления композиторских школ Казахстана и Центральной Азии от их формирования в странах Юго-Восточной Азии, Ближнего Востока, в отношении которых В. Н. Юнусова выделяет следующие периоды:

- 1) первый, характеризующийся расцветом сферы любительского музицирования и тесной связью первых композиторов с системой профессиональной музыки устной традиции;
- 2) второй, период формирования национальной композиторской школы, характеризующийся синтезом европейского и традиционного музыкального языка «на равных»;
- 3) третий, период зарождения национального авангарда. [281, с. 195-196].

Начальный период становления казахстанской композиторской школы (любительское музицирование) протекал главным образом в городской среде, мало затрагивал казахское население республики и оказал незначительное влияние на дальнейшее формирование национального искусства. Второй период (советское время) характеризуется ускоренным развитием музыкальной культуры и становится причиной последующих глубоких перемен, в том числе, переоценки культурного наследия в последних десятилетиях XX века. Третий

период совпадает по временным границам с исследуемым временем истории казахской музыки.

Процесс реинтерпретации, захвативший весь третий период, был подготовлен ещё в 1970–1984 годах постепенным отходом от идеологических установок советской эпохи. Существенного расслоения в сфере музыкальной культуры не происходит и в связи со сменой поколений творческих деятелей²⁶. Но именно в это время многие явления музыкальной культуры второго периода, стали поводом к возникновению общественной дискуссии, полемики по вопросам путей её развития.

Предпосылки изменения национальной академической музыки наметились в 1970-е годы. После концерта симфонической музыки Казахстана, прошедшего в марте 1976 года во Всесоюзном Доме композиторов, видный казахстанский композитор Г. А. Жубанова написала следующие строки: *«Не слишком ли мы увлекаемся прямым цитированием фольклора, а тем более, одного жанра – домбровых кюев. <...> Не пора ли нам искать свой, личностный, индивидуальный подход к фольклору?»* [95, с. 25]. Данные устремления к обновлённому претворению фольклора через его глубокое изучение, охватившие как композиторов, так и музыковедов, согласуются с общей для культуры того времени тенденцией, отмеченной в знаменитой статье (а затем и монографии) И. И. Земцовского «Фольклор и композитор» [111].

Одной из первых работ, в которых поднимается вопрос об обновлении подхода к наследию казахской традиционной культуры, стала статья А. И. Мухамбетовой «Национальное и интернациональное в музыке Советского Казахстана: к проблеме *кюя*» (1972) [190]. Автор подвергла критике подход к образцам народной музыки в отрыве от их глубинных

²⁶ Взгляд на преемственность композиторских поколений как на «аксакалов, отцов, детей и т.д.», приведённый в диссертационном исследовании У. Р. Джумаковой [53, с. 53], отражает эволюционный и линейный характер развития национальной композиторской школы. За 80 лет истории не происходило резких «поворотов» и «ответвлений», не создавалось альтернативного искусства. Даже возникшие в исследуемый период авангардные тенденции воспринимаются скорее как надстройка над магистральными тенденциями, а не как оппозиция им.

закономерностей, изучение и применение их композиторами только с позиции западной академической музыки. Тогда же, в 1970–1980-х годах в свет вышел ряд знаковых книг, подготовивших масштабное переосмысление роли традиционной культуры, исторического прошлого народа, места казахов в «большой фуге народов» (И. Гёте, Р. Шуман), получивших в 1990–2000-х годах название «евразийская литература». Имеются в виду труды М. М. Ауэзова («Вре́мён связующая нить», 1972), О. О. Сулейменова «Аз и Я. Книга благонамеренного читателя» (1975) и роман Ч. Т. Айтматова «И дольше века длится день...» (1980). Идея «обретения себя», «возвращения к корням», как и мысли о влиянии тюркских народов на мировую историю и культуру были восприняты творческой интеллигенцией, нашли отражение в науке об искусстве (работы А. Б. Кунанбаевой [164, с. 117], У. Р. Джумаковой [53, с. 22]) и в музыкальном творчестве.

Вообще влияние интеллигенции на различные сферы социально-политической жизни в XX веке, связывают главным образом с представителями литературы и кинематографии [248], а наиболее влиятельной в этом плане представляется массовая (в первую очередь молодёжная) культура. Однако в Казахстане распределение ролей к 1980-м годам было несколько иным.

В городской среде едва ли не бóльшим вниманием, чем кино, пользовался театр. Массовая молодёжная музыка как самостоятельное явление ещё не сложилась и значимое влияние обрела существенно позже, уже в годы независимости. Из зарождающихся массовых жанров у казахоязычной аудитории особой популярностью пользовалась юмористическая телепрограмма «Тамаша» (существует с 1978 года до настоящего времени). Созданная на стыке театра комедии и традиций *салов* и *сере* (представители синкретического искусства, соединяющего деятельность композитора-мелодиста, жонглёра, силача, шута и пр.) передача имела не только развлекательную функцию. Она сплотила выходцев из самых разных социальных групп (в том числе, и городскую интеллигенцию, представители

которой к 1980-м годам нередко не владели родным языком), привлекла внимание к проблемам национальной идентичности²⁷.

О масштабах и глубине проникновения идеи возвращения к корням в общественное сознание свидетельствуют события декабря 1986 года, когда алма-атинская студенческая молодёжь выступила на центральной площади с рядом требований, одним из которых было увеличение роли казахского языка и культуры. Они оказали определённое влияние на национальную творческую интеллигенцию и даже нашли художественное выражение в ряде произведений (например, «17 декабря» для фортепиано Б. Аманжолы, 1986; симфоническая кюя «Ашу басар» А. Бестыбаева, 1986; Третья симфония Б. Баяхунова, 1989).

Процессы, указывающие на переоценку роли и места традиционного и в целом обновление национального искусства, начались в разных сферах одновременно. В их развёртывании значительную роль сыграло казахстанское музыковедение. К 1980-м годам сформировались национальные школы этномузыковедения и музыкального востоковедения, представленные учёными Б. Ж. Амановым, А. И. Мухамбетовой, С. А. Елемановой, А. Б. Кунанбаевой, П. Ш. Шегебаевым, С. И. Утегалиевой, Б. И. Каракуловым, А. Е. Байгаскиной, И. К. Кожабековым и их учениками. Их становление проходило под значительным влиянием ленинградской школы этномузыковедения и музыкального востоковедения²⁸ Ленинградского государственного института театра, музыки и кино (ЛГИТМиК, ныне Российский институт истории искусств)²⁹. Отличительной чертой практически всех исследований названных учёных стало обращение к традиционному искусству как к самоценному явлению. Ряд региональных песенных и

²⁷ Значение телепередачи «Тамаша» ещё предстоит всесторонне оценить. Существенно отличались первые передачи, подвергавшиеся цензуре, и программы периода независимости. Среди множества векторов сатиры, выделяются сюжеты, посвящённые проблемам языка (незнание казахского казахами, обучение русскому в сельских школах, различные проблемы двуязычия и пр.), политическая сатира, вопросы морали.

²⁸ Подробнее о зарождающемся музыкальном востоковедении см. статью В. Н. Юнусовой [283, с. 69].

²⁹ Первые пять названных учёных – аспиранты докторов искусствоведения И. И. Земцовского и И. В. Мациевского.

домбровых школ стали изучаться в статусе профессионального искусства устной традиции, что существенно обогатило представления о структуре традиционной музыки в прошлом и в настоящем.

Благодаря международным этномузыковедческим симпозиумам и фестивалям традиционной музыки возникло новое понимание родства культур тюрко-монгольских народов. В СССР прошли VII Международный конгресс Международного музыкального совета (ныне ICTM – Международный совет по традиционной музыке) в Москве и III Музыкальная трибуна Азии в Алматы в 1973 году. С 1989 года в Алматы проводились фестивали и симпозиумы традиционной музыки (крупные мероприятия прошли в 1994–1998, 2000–2002 годах [322]).

Исполнители и музыковеды из разных регионов и стран, представленных в концертных программах, стали осознавать *сходство своих музыкальных традиций*. Так выступление монгольской певицы, исполнительницы протяжных песен *уртын дуу* Норовбанзад на концерте «Традиционная музыка Востока» в 1989 году, по словам С. А. Елемановой, «не только не стало диссонансом звучанию тюркского музыкального мира, но было удивительно созвучно ему» [322]. На современном этапе можно говорить о формировании «новой “супер-этнической” концепции “Музыка тюркского мира”» (А. Б. Джумаев) [294, с. 48].

Осознание *генетической связи культур Центральной Азии* проходило параллельно с ростом интереса к ним за рубежом³⁰ (подробнее в Главе 3). Многие западные исследователи изучают музыку тюркских народов³¹.

³⁰ В 1992–1993 годах двенадцать бывших советских республик присоединились к Организации Объединённых Наций по вопросам образования, науки и культуры (ЮНЕСКО) [302, с. 1]. По линии ЮНЕСКО инициированы региональные программы по изучению культурного наследия (например, традиции региона Бойсун в Узбекистане, петроглифов Тамгалы в Казахстане).

³¹ Профессор тюркологии из Университета Пенсильвании Вальтер Филдман (США), канадско-французский этномузыковед Фридерик Леотар (Frideric Leotard) [188], известный этномузыковед Теодор Левин (Theodor Levin), исследователь из Великобритании Меган Рэнсиер (Megan Rancier), ряд японских исследователей. См., например, исследование Томохико Уямы (Tomohiko Uyama) [303], а также материалы ежегодных симпозиумов и конференций Японского национального центра по славянским и центрально-азиатским исследованиям (<http://src-h.slav.hokudai.ac.jp/index-e.html>).

Научный интерес Запада проявляется и в приглашении ведущих казахстанских учёных на научные конференции по проблемам музыкального востоковедения и этнографии. Кроме того, образуются исследовательские группы и авторские коллективы, включающие представителей западной и казахстанской науки³².

Важным знаком времени становится *возрождение практически утраченных школ и традиций*. К ним относятся такие явления традиционной культуры, как *айтыс* (состяжание поэтов-импровизаторов под аккомпанемент музыкального инструмента, чаще всего домбры), наследие восточно-казахстанской домбровой школы *шертпе*, шаманские ритуалы *баксылык*, суфийский *зикр*³³. Эти традиции существовали в латентной форме в период запретов (1940–1980-е годы). Проводившаяся советским государством культурная политика поддерживала пропаганду традиционного искусства, но подход к нему был избирательным, что привело к меньшей востребованности ряда устно-профессиональных традиций, а отдельные явления (шаманизм, *зикр*) находились под угрозой исчезновения. Эти жанры можно отнести к так называемым репрессированным, поскольку атеистическая идеология обусловила запрет на их публичное исполнение³⁴. Так, например, *айтысы* не проводились почти 40 лет, два поколения казахов лишь понаслышке были знакомы с этим искусством. В качестве публичного жанра они возродились в 1984 году: поэты теперь состязаются в концертных залах [137]. Высокая популярность современного *айтыса* свидетельствует о константности роли поэтически-

³² Один из ярких и новейших примеров – коллективная монография «Музыка Центральной Азии», вышедшая в издательстве Университета Индианы под редакцией Т. Левина, С. Даукеевой и Э. Кочумкуловой [301]. Казахская традиционная музыка представлена в ней как часть центральноазиатского культурного наследия в статьях У. Байбосыновой, Э. Кочумкуловой, А. Кунанбаевой, С. Даукеевой, С. Раимбергеновой и Н. Нышанова.

³³ За рамки данного исследования выходит вопрос степени сохранности канонов *айтыса*, *баксылыка* и *зикра*, по которому единая точка зрения казахских музыковедов пока не выработана. На мой взгляд, их следует отнести к типу регенерированных вторичных форм [270, с. 129], поскольку прямое продолжение традиции в исконном виде было прервано на достаточно длительный период.

³⁴ *Айтыс*, одной из распространённых тем которого была обличительная (в том числе и критика власти), оказался под запретом. Шаманские ритуалы и суфийские коллективные *зикры* исполняли тайно, на что обращает внимание С. А. Елеманова [73, с. 18].

импровизационных жанров в системе национальной культуры и их жизненной устойчивости.

В 1960–80-е годы благодаря деятельности известного учёного Болата Сарыбаева (1927–1984) начался новый этап в казахстанском этноинструментоведении. По археологическим и экспедиционным находкам возрождаются и реконструируются музыкальные инструменты *саз-сырнай*, *жетыген*, *шертер*, *сыбызгы* (Иллюстрация 1 и Приложение 2) и др. [240].

Иллюстрация 1. Древние и реконструированные инструменты (из альбома Б. Ш. Сарыбаева [240]): а) офорт из книги Б. Залесского [305, с. 12]; б) *шертер* мастера О. Бейсенбаева, воссозданный по рисунку Б. Залесского, 1969; в) реконструированный А. Аухадиевым *шертер*, 1972; г) *жетыген* мастера О. Бейсенбаева, созданный по этнографическому описанию в 1969 году; д) реконструированный А. Аухадиевым 13-струнный *жетыген*; е) *сыбызгы* из дерева и зонтичного растения; ж) сыбызгист Б. Сарыбаев.



а)



б)



в)



г)



д)



К 2000-м годам формируются академические школы исполнения на *шертере*, *жетыгене* и *сыбызгы*³⁵, которые вводятся в консерваторскую программу. Примечательно, что реконструкция инструментов и возрождение аутентичной манеры игры осуществлялись, в том числе, через изучение исполнительских традиций родственных инструментов у других тюркских народов. Так известный исполнитель на *сыбызгы* Талгат Муқышев 1992 году по направлению Министерства культуры РК с целью изучения *курая* (421.111.12 по классификации Хорнбостеля-Закса) обучался в Уфимском государственном институте искусств (ныне Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова, Башкортостан) [327].

Возрождение музыкальных инструментов – процесс неоднозначный. На реконструкцию аутентичных образцов повлияла практика включения их в оркестры и ансамбли так называемого «*андреевского типа*»³⁶. Ещё во времена первой лаборатории по усовершенствованию казахских инструментов, существовавшей в 1930-е годы под руководством А. К. Жубанова, при

³⁵ *Шертер* реконструирован в 1969 году Б. Сарыбаевым. Традиционный репертуар не сохранился. С 1990 года в КНК им. Курмангазы функционирует класс *шертера* (руководитель – Ерсайын Басыкара) [98, с. 29]. *Жетыген* до середины XIX века бытовал преимущественно в Северных и Северо-восточных регионах казахской степи. В 1965–66 годах воссоздан Б. Сарыбаевым по экспедиционным материалам и реконструирован. Преподаётся в консерватории с 2000-х годов (класс Нургуль Жакыпбек) [309, с. 3-4]. *Сыбызгы* был распространён в XIX веке, к середине XX века сохранился в основном в среде казахов Китая и Монголии. Манера игры с горловым пением считалась утраченной, но в 1990-е годы была восстановлена благодаря Талгату Муқышеву (с 1995 года ведёт класс *сыбызгы* в консерватории) и Едилю Хусаинову (композитор, мультиинструменталист). Репертуар *сыбызгы* значительно обогатился благодаря изучению традиционной музыки казахов Китая.

³⁶ В. В. Андреев (1861–1918) – создатель первого оркестра русских народных инструментов.

«усовершенствовании» за образец брались соответствующие по типу реконструированные русские народные инструменты. В итоге конструкция *шертера* и техника игры на нём (как и репертуар) во многом копирует русскую трёхструнную *домру*, а *жетыген* приобрёл сходство с китайской цитрой *чжэн*. Традиционный репертуар для этих инструментов достаточно скуден, поскольку народная школа исполнительства не сохранилась, уступив, вероятно, ещё в XIX веке позиции широко распространённой домбре. И если оркестровое и ансамблевое использование таких инструментов художественно оправдано, сольные выступления исполнителей на *шертере* и *жетыгене* не имеют большой популярности. Исполнительство на этих инструментах, как и на *саз-сырнае*, относится к типу регенерированных вторичных форм [270, с. 129] и скорее может быть трактовано как фольклоризм.

Переоценка культурного наследия неизбежно приводит к возникновению множественных форм *фольклоризма*. Для этого складываются необходимые историко-культурные условия: «носители оторвались от архаической бытовой традиции, а затем снова оценили её с какой-либо хронологической, культурной или социальной дистанции» (К. В. Чистов [270, с. 131]).

Массовый характер (в плане популярности и в плане многочисленности прецедентов) приобретают многообразные формы музыкального фольклоризма «третьего пласта» (В. Дж. Конен): этно-поп, этно-рок, этно-джаз и тому подобные. Творчество таких ансамблей, как «Роксонаки», «Улытау», «Мюзикола», «Уркер», «Туран», «The Magic of Nomads», «Дара», «Алдаспан»³⁷, в той или иной форме использующих элементы традиционной музыки, казахские инструменты, чрезвычайно популярно в молодёжной среде и формирует широкую аудиторию. Это говорит о социальной значимости такого синтеза, быстро и органично вошедшего в национальную культуру и удовлетворяющего потребность различных социальных групп.

³⁷ Подробнее см. п. 1.3

Все перечисленные ансамбли активно пропагандируют современное казахстанское искусство за рубежом, сотрудничают с представителями аналогичных направлений из других стран. В Казахстане проводятся фестивали и конкурсы с привлечением зарубежных исполнителей этно-музыки. Так в 2013–2015 годах на фестивале «The Spirit of Tengri» («Дух Тенгри») выступали коллективы, представляющие как родственные тюрко-монгольские культуры (Кыргызстан, Башкортостан, Алтай, Бурятия, Тува, Турция), так и достаточно далёкие Грузию, Южную Америку.

Наиболее деятельной составляющей процесса реинтерпретации культурного наследия становится национальная композиторская школа. Сохраняя связи с Россией и странами СНГ, к 1990-м годам национальное академическое искусство Казахстана осознаётся его представителями как самостоятельное явление в рамках мировой музыкальной культуры. Особенностью исследуемого периода стали активные поиски новых путей претворения национального начала в музыке, отвечающих требованиям времени.

Одно из ярких явлений, общих для многих национальных композиторских школ СССР – *«новая фольклорная волна»*. Эстетические установки А. Хачатуряна, Р. Щедрина, Г. Канчели, Т. Шахиди оказываются созвучными старшему поколению казахстанских композиторов (Г. Жубанова, К. Кужамьяров, М. Сагатов, Б. Баяхунов и другие, начавшие творческий путь в 1960-х годах). В 1980–90-х годах данные установки становятся ориентирами для среднего и младшего поколений композиторов: Б. Аманжола (*кюи* и обработки народных песен для различных составов), А. Бестыбаева, (программные симфонические и камерные произведения), Е. Хусаинова (произведения для оркестра казахских народных инструментов), А. Раимкуловой (кантата «Кокжал»), С. Абдинурова (симфонии, вокально-хоровые произведения), С. Байтерекова (произведения для хора) и других. Г. Жубанова определяет суть творческих исканий того времени как новый подход к осознанию сложных закономерностей языка традиционной музыки, сопровождающийся приобщением к достижениям композиторов XX века,

освоением новых техник композиции [94]. К 1980-м годам практически все композиторы республики оказались вовлечены в поиск новых путей развития композиторской школы. Можно выделить две тенденции: усложнение музыкального языка обработок и освоение традиционной музыки в рамках композиторских техник XX века.

В тематике и эстетике композиторского творчества в 1980-е годы выделяются, а в 1990–2000-е развиваются тенденции к усилению роли диалогичности³⁸: обращение к прошлому народа, диалог с Западом, обращение к классическим традициям Востока и связанный с ним «внутривосточный синтез» (термин композитора Б. Я. Баяхунова, [201, с. 43]). Три этих сферы, соединяясь, порождают новые векторы творческих поисков казахстанских композиторов³⁹. Представим особенности диалогических концепций в творчестве национальных композиторов в виде схемы:

Иллюстрация 2. Диалогические концепции в творчестве композиторов Казахстана



³⁸ На расширение идейно-тематической основы творчества и, как следствие, технического арсенала казахстанских композиторов, влияют мировые тенденции переосмысления диалогической основы культуры («диалог культур» или «диалогика» М. Бахтина-В. Библера [40]). В этом отношении отличие казахстанской культуры заключается скорее в деталях: большем или меньшем отклонении вектора расширения текста национальной культуры в сторону горизонтальной (*диалог с другими культурами*) или вертикальной (*диалог с прошлым*) оси.

³⁹ Строго говоря, они изначально свойственны любой национальной культуре, ориентированной на взаимодействие. И. И. Земцовский представляет диалогичность как важнейшее свойство любого звукового обмена («Если общение представляет собой взаимодействие, то оно потенциально диалогично» [109, с. 167]).

Взгляд в прошлое в отношении представленных культурных сфер реализуется по-разному. Творческое претворение идеи связи времён, почитания предков, шаманского обряда связано с эстетикой *неоархаики*⁴⁰ (А. С. Алпатова) [13, с. 155]. К *национальному наследию* композиторы обращаются через инструментальные и песенные традиции прошлого, прежде всего, жанр домбрового *кюя*. Новый взгляд на историю казахов, находки следов древних кочевых цивилизаций гуннов, скифов, тюрков; этнографические и этнолингвистические исследования привели к специфическому направлению неоархаики в казахском искусстве: претворению романтического образа кочевых цивилизаций через историю и мифологические сюжеты саков и древних тюрков. В поле зрения композиторов попадают религиозно-философские *традиции, ранее не находившие творческого преломления*. Так в 1980-е и особенно 1990–2000-е годы начинают активно разрабатываться идеи *тенгрианства*, как особого религиозно-мировоззренческого учения кочевых народов⁴¹, а также шаманские ритуалы. Наиболее последовательно философско-сакральную тематику с обращением к *шаманским практикам и тенгрианству* претворяют Б. Аманжол (например,

⁴⁰ Термин «неоархаика» в отношении музыкального искусства на данный момент не устоялся. Его употребление А. С. Алпатова объясняет в ряду понятий с корнем «нео-», характерных для культуры Новейшего времени как признак «переживания “старого” как “нового” или “новейшего”» [13, с. 155]. В контексте данного исследования под неоархаикой в казахстанской музыке понимаются формы художественного осмысления представлений о протоистории кочевой культуры, архаическом интонировании. Последнее может реализовываться в композиторском творчестве на основе сохранившихся в казахской музыке древнейших субстратов (например, шаманизм и связанное с ним исполнительство на кобызе) либо на попытках реконструкции древних форм музицирования (например, горловое пение, не встречающееся в фольклоре казахов, но широко распространённое у тюркских народов Алтая и Сибири). Трактовка термина близка трактовке А. Г. Кичигиной, применяемой в отношении современного искусства Сибири. Ср.: «Неоархаика — это способ освоения этно-мифологического наследия Сибири, использующий его символическую структуру (архетипы, архаические символы, элементы древней культовой практики народов Сибири) в избирательной деятельности в качестве семантических и пластических средств» [136, с. 8].

⁴¹ Под термином «тенгрианство» понимается некая общая для тюрко-монгольских народов мировоззренческая система доисламского периода, не имеющая письменных памятников, но существенно влияющая на национальные философии до настоящего времени. Сохранились лишь отдельные материальные и нематериальные артефакты культа *Тенгри* (каз. *Тәңір*) – Неба, по которым современные философы-религиоведы *реконструируют* мировоззренчески-религиозные идеи древности (например, см. работу Н. Аюпова [25]). В музыкальном искусстве мы сталкиваемся с творческой реконструкцией, примыкающей к неоархаическим опытам.

симфония «Двери» 2008) и Е. Хусаинов (балет «*Көк-бөрі Күлтегін*» («Лютый волк Культегин») 2010).

Творческая реконструкция старинных европейских жанров и техники композиции проходит в духе условных *неоклассических тенденций*, трактуемых казахстанскими композиторами как диалог с мастерами европейской и национальной музыки прошлых эпох. Обращение к прошлому Востока нередко связано с *религиозными традициями*, а также с образами *восточной поэзии* (как суфийской, так и дальневосточной – китайской, японской). Обозначенные векторы в области композиторской техники реализуются схожим образом. Разнообразные композиционные приёмы могут быть, впрочем, сведены к предложенным А. Шнитке принципам *цитирования* и *аллюзии* [114, с. 143].

Интерес к истокам родной культуры приводит к изучению и творческому претворению особенностей других восточных культур. Диалог Востока с Востоком корнями уходит в основы степной культуры. По меткому выражению Б. Баяхунова, соединение в его опусах элементов различных внеевропейских культур (например, в Третьей симфонии принципов индийской раги, джаза и казахского *кюя*) можно называть «*внутривосточным синтезом*» [34, с. 356]. Сам композитор обращается к японской, китайской, индийской, еврейской, таджикской, арабской и, конечно, дунганской и казахской музыке. Схожую широту интересов демонстрируют Б. Аманжол, С. Абдинуров. Убедительность внутривосточного синтеза достигается через глубокое проникновение композиторов в культуры мира, изучение их основ по этномузыковедческим трудам и через личную этнографическую практику. (О стилистических тенденциях подробно см. Главу 2).

Ход развития мировой музыкальной культуры, смещение акцентов с «универсального» европейского искусства на «локальные» внеевропейские «музыки», привели к трансформации оппозиции «Восток-Запад» в сторону понятия «Музыки мира» (см., например, монографию Г. А. Орлова [221]). В композиторском творчестве это нашло многогранное отражение в

формировании новых стилевых ориентиров, изменениях национального стиля, техники композиции, формированию национально-авангардного направления. Синтез различных традиций привлекает многих казахстанских авторов.

Возникает и встречный интерес к казахской культуре представителей других композиторских школ. Обращение западных композиторов к казахской музыке стало результатом выхода казахстанской культуры на мировую сцену как самостоятельного феномена (Это явление будет подробно рассмотрено в Главе 3).

Обозначенные в главе процессы развития казахстанской музыкальной культуры также нашли отражение в традиционном искусстве. Наиболее заметные изменения коснулись сферы образования традиционных музыкантов и массовой этнической музыки. Рассмотрим знаковые явления в аналитических очерках, посвящённых элементам традиционной коммуникации в современном образовательном процессе, а также эксперименту по созданию нового музыкального инструмента – электродомбры.

1.3 Элементы музыкальной коммуникации устной традиции в современной системе образования исполнителей на народных инструментах и певцов традиционного стиля (аналитический очерк)

В обновлении структуры национальной культуры в XX веке одной из важнейших подсистем становится образование. *Создание новой среды бытования музыки* существенно изменило облик аутентичного исполнителя и отношение к образцам устной культуры. Традиционная система передачи знаний не могла в полной мере обеспечить артистами новые сцены филармоний и театров. Для удовлетворения возникших эстетических и конъюнктурных потребностей требовались исполнители новой формации, готовые к выступлению в условиях концертного зала.

Институциональная система советского музыкального образования (музыкальная школа-училище-консерватория), сменившая традиционную

передачу знаний от учителя к ученику (*ұстаз-шәкірт*), стала своего рода фундаментом культурного строительства. Она выступает преемницей традиционной, сохранив определённые элементы традиционного обмена секретами мастерства, в то же время, утратив часть из них в условиях профессионализма письменной традиции. Типологически-сравнительные характеристики различных форм профессионализма устной и письменной традиций предлагает Н. Г. Шахназарова.

Таблица 3. Сравнительные характеристики типов профессионализма по Н.Г. Шахназаровой [273]⁴²

профессионализм устной традиции	профессионализм письменной традиции
«Произведение» существует потенциально (36–38)	Произведение бытует как текст, вследствие чего отчуждается от создателя (54)
Исполнение-творчество, мастерство зависит от одарённости и уровня подготовки (40)	Разделение видов творчества: исполнительство и композиция. Сохраняются элементы исполнения-творчества (искусство импровизации) (54)
Зарождение и бытование в условиях светской традиции (34)	Зарождение в условиях церковного искусства (48–49)
Формы фиксации: невменная, мензуральная, хазовая, хорезмская и др.(33)	Создание и совершенствование нотации (54)
Устойчивость норм (как следствие цензуры коллектива) (39–40)	Распространение опыта частично через нотопечатание влечёт иные формы соревновательности (изобретательность) (54)
Строгая и высокоразвитая система музыкального мышления, как следствие – длительное обучение (39), наличие крупных форм (43)	Строгая и высокоразвитая система музыкального мышления, как следствие – длительное обучение, наличие крупных форм
Аудитория ограничена узким кругом присутствующих (на празднестве, при дворе и т.п.) (55)	Широкая концертная аудитория (церковь) (55)
Наиболее яркие индивидуальности создают новые традиции в рамках предустановленных законов (40)	Единообразие принципов мышления, допускающее индивидуальные, региональные и национальные различия (54)
Методы развития материала: варьирование, вариантность, орнаментика	Метод развития материала: полифоническая разработка (53)

⁴² В скобках в таблице указаны номера страниц, где обозначенные критерии разбираются подробно.

Из приведённых в *Таблице 3* пунктов наиболее существенным для системы передачи мастерства оказывается синкретизм либо разделение видов творчества (*исполнение-творчество* либо *композиция и исполнительство*). Кроме того, концептуально значимо *представление о произведении как о тексте потенциальном (каждый раз воссоздаваемом) либо как о тексте отчуждённом (произведение-артефакт)*⁴³. Эти отличия профессионализма устной и письменной традиций определяют критерии мастерства (в первом случае – талант к импровизации, во втором – точность передачи текста), а следовательно, и направленность обучения музыканта.

Тем не менее, в подготовке специалиста-музыканта письменной традиции и мастера устной традиции больше сходств, нежели различий. Продолжая мысль М. А. Сапонова о том, что *«многие приёмы и процедуры новоевропейской композиторской работы коренятся в устной культуре и в менестрельной технике импровизации»* [239, с. 266], отметим, что многие приёмы в классическом европейском музыкальном образовании также *наследуют передачу знаний в традиционной системе «учитель-ученик»*. Для искусства, особенно музыкального, сохраняется важность интерпретации – своего рода толкования, передающегося от старшего поколения музыкантов младшему⁴⁴.

В обоих типах традиции музыкальное образование предстаёт частью системы музыкальной коммуникации⁴⁵. При наличии полной или частичной фиксации текста произведения восстановление его авторской формы сводится к интерпретации набора символов. При отсутствии таковой восстановление фактически равно воссозданию, «пересочинению», следовательно, от исполнителя требуется высокий уровень творческой активности. Не останавливаясь подробно на проблеме отношения создателя произведения и

⁴³ Ср.: менестрельная и опусная культуры в кн. М.А. Сапонова [239, с. 263]

⁴⁴ Яркий пример – творческие династии, наследующие пианизм Ф. Листа через его учеников.

⁴⁵ Теория музыкальной коммуникации разработана в основном для письменной новоевропейской традиции (европейской музыки XVII-XXI веков), в которой исполнительская деятельность заключается в *«восстановлении исходной авторской формы»* [289, с. 22].

его «ретранслятора» в устной традиции, отметим важность владения именно композиционными навыками.

В таких же аспектах исполнительского мастерства, как техника владения голосом или инструментом, артистизм, репертуар, академическое европейское образование скорее сохраняет и развивает методы устной традиции, чем изобретает что-то принципиально новое. Главным отличием в этом плане, пожалуй, следует считать систематичность начального образования. Из рассказов известных *кюйши* и их учеников, зафиксированных, в частности, академиком А. К. Жубановым [84], известно, что начальные исполнительские навыки юные домбристы получали в основном в семье. Единого метода овладения исполнительской техникой не существовало. Навыки игры, как и совершенствование техники и приёмов, перенимались «с рук» в процессе творческого обмена, зачастую носившего состязательный характер⁴⁶. Так, к примеру, известно, что выдающаяся домбристка-*кюйши* Дина Нурпеисова (1861–1955) освоила игру на домбре под руководством отца Кенже и к девяти годам играла *кюи* известных в степи *кюйши* Даулеткерее (1820–1887), Курмангазы (1823–1896), Узака, Туркеша, Байжумы⁴⁷ и других. Курмангазы стал её наставником, когда она уже была известна в степи. Их встречи носили скорее спорадический характер, а наставничество заключалось в передаче *кюев* (главным образом, вновь сочинённых мастером) и к рекомендациям по совершенствованию техники. Сам Курмангазы, по всей видимости, достигнув определённых успехов в начальной подготовке, совершенствовал мастерство, проживая в непосредственной близости от своего учителя Узака, через ежедневное творческое общение с ним и коллегами по цеху.

⁴⁶ «Вместе с <учителем> Узаком он (*Курмангазы – В.Н.*) участвует во многих состязаниях крупнейших представителей народного музыкального искусства, день за днём развивает своё мастерство и начинает выдвигаться в ряды выдающихся домбристов, овладевая *кюями*, требующими виртуозного исполнения», – пишет А. К. Жубанов о начальном этапе творческого пути великого казахского *кюйши* Курмангазы [84].

⁴⁷ Точные годы жизни Узака, Туркеша и Байжумы неизвестны. Их жизнь и творчество относится к концу XVIII – первой половине XIX веков. Узак представляет старшее поколение, Туркеш и Байжума – современники Курмангазы.

В академическом образовании при наличии коллективно выработанного метода обучения путём постепенного технического усложнения репертуара сохраняется роль наставника, в идеале формирующего «индивидуальную траекторию» творческого совершенствования молодого музыканта. Значит ключевым отличием остаётся характер и степень творческой активности музыканта, его способность «воссоздавать», быть «соавтором» мастера прошлого.

Переход от традиционной системы обучения к институциональной неоднократно критиковался исследователями, в особенности, в постсоветский период (см. уже упоминавшуюся статью А. И. Мухамбетовой и Г. А. Бегалиновой [196]). Действительно, в 1930-е годы произошёл перенос текстов произведения из «потенциального» в «фиксированный» вид посредством нотации, были приняты установки на точность передачи этого текста, характерные для академического образования музыкантов-исполнителей. Всё это имело негативное воздействие на системные основы профессионального искусства устной традиции. Однако, на мой взгляд, глубина и необратимость этих последствий были переоценены. Чтобы подтвердить эту мысль, обратимся к фактам истории музыкального образования в Казахстане.

С первых дней формирования новой системы музыкальной культуры вообще и образования в частности в учебных заведениях (Музыкально-театральный техникум – 1932, Алма-атинская консерватория – 1944) открылись отделения народной музыки. К подготовке исполнителей традиционной музыки были привлечены прямой «творческий наследник» школы Курмангазы *кюйши*-композитор Махамбет Букейханов (1890–1937), представитель западноказахстанской песенной традиции, знаток песен и *кюев* Мухита и других западноказахстанских авторов Ганбар Медетов (1898–1940), внук Мухита и продолжатель его традиций Лукпан Мухитов (1897–1954), другие народные музыканты. Благодаря этому была обеспечена преемственность между поколениями музыкантов разных формаций.

Примечательны методы работы с музыкантами первого оркестра народных инструментов, внедрённые А. К. Жубановым. По свидетельству современников, разучивание партий проходило изустно, а сам Ахмет Куанович дирижировал без партитур по памяти (его метод поэтично называли методом «воздушной оркестровки» [133, с. 36]). Элементы жубановских методов сохраняются и теперь: опытные дирижёры народных оркестров практически не обращаются к партитурам во время концертов, а наиболее «репертуарные», востребованные публикой произведения (в основном обработки традиционных *кюев*, по разным оценкам свыше 100) исполняются музыкантами оркестра без нотного текста.

Сам Ахмет Куанович, не будучи наследником какой-либо региональной традиции, был знаком «изнутри» с миром традиционного искусства и одновременно исследовал его с позиций европейской науки⁴⁸. Своего рода двойственность позиции музыканта-традиционалиста и академического исследователя, совмещение различных видов деятельности (дирижёра оркестров разных составов, солиста, композитора, исследователя, педагога) характерна и для последователей А. К. Жубанова: кобызистки Ф. Ж. Балгаевой (1926–2005); домбриста, дирижёра и композитора Н. А. Тлендиева (1925–1998); домбриста, скрипача и дирижёра Ш. С. Кажгалиева (р. 1927); домбристов, *кюйши* и исследователей К. А. Ахмедьярова (1946–2010), К. С. Сахарбаевой (р. 1952), Б. А. Искакова (р. 1955) и других. Синкретизм народного музыканта преобразовался в многовекторность творческой деятельности современных носителей традиций.

⁴⁸ А. К. Жубанов в 1932 году окончил историко-теоретический факультет Ленинградской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, поступил в аспирантуру Института искусствоведения (позднее ЛГИТМиК, ныне – РИИИ), но был вызван руководством республики в Алма-Ату для работы в музыкально-театральном техникуме. Здесь за короткий срок под руководством А. К. Жубанова была организована музыкально-экспериментальная мастерская. Исследователь регулярно публиковал статьи и монографии, посвящённые традиционной музыке казахского народа, и в 1942 году за фундаментальный труд «Жизнь и творчество казахских народных композиторов XIX – начала XX веков» ему была присвоена учёная степень доктора искусствоведения, а с открытием Академии наук КазССР – звание академика, действительного члена АН. [133]

В устной беседе с автором данной диссертации декан факультета народной музыки Казахской национальной консерватории им. Курмангазы, профессор К. С. Сахарбаева на вопрос о методах преподавания в классе домбры в современной консерватории отметила, что студенты на уроках обучаются почти исключительно «с рук», хотя ноты находятся у них перед глазами. Сам факт наличия нотного текста снизил значение вариантности традиционного жанра и творческого начала в процессе его интерпретации. Как уже было сказано, нотированные варианты одного и того же *кюя* исполняются ныне как самостоятельные произведения.

Наиболее одарённые ученики-домбристы нередко пробуют силы в сочинении *кюев*. Важную роль в освоении традиционного композиционного мышления играет курс «Этносьольфеджио». В экспериментальном режиме он был введён в консерваторскую программу Б. Ж. Амановым с 1973 года [27, с. 19]. К 1991 году эксперимент был формализован через создание учебной программы (авторы Б. Ж. Аманов, А. И. Мухамбетова, С. Ш. Райымбергенова, С. И. Утегалиева, Г. Н. Омарова). Программа прошла через ряд усовершенствований и переизданий, одно из последних осуществлено С.И. Утегалиевой в 2005 году [258].

В курсе «Этносьольфеджио» студенты учатся улавливать на слух и запоминать крупные разделы и целые произведения, воспроизводить их как в нотах, так и в игре на инструменте и пении. Важным аспектом дисциплины стало изучение различных региональных стилей и традиций (как инструментальных, так и песенных) с позиций композиционного мышления и целостного комплекса средств музыкальной выразительности. Основной акцент сделан на устном усвоении текстов, хотя учащиеся осваивают воспроизведение музыкальных произведений и их фрагментов двумя способами: через исполнение (устно) и через нотную запись. Успешный опыт введения дисциплины в рабочие планы специальностей высшего звена позволил расширить её внедрение также и в среднем звене.

Показателен опыт развития специальности «Народное пение» («Пение с домброй»). В 1998 году в Казахской национальной консерватории им. Курмангазы начала работу соответствующая кафедра, о необходимости открытия которой говорил ещё А. К. Жубанов. В подготовке певцов-традиционалистов также основной акцент делается на технике исполнения, репертуаре, аутентичности текста.

Как инструменталисты (главным образом, домбристы), так и певцы овладевают репертуаром и приёмами разных региональных традиций. К примеру, домбристы изучают западноказахстанский *кюй-токпе* и восточноказахстанский *шертпе*. Для освоения *шертпе* с 1970-х годов (с перерывами) функционирует класс *шертпе-кюя*. Знание обеих традиций и профессиональная эрудированность были характерны для мастеров прошлого. По многим свидетельствам, ещё в XIX веке шёл интенсивный обмен опытом, чему способствовали соревнования (поэтические состязания-*айтысы* и инструментальные – *тартысы*). Существуют *кюи* «смешанных» традиций или смешанных структур: соединяющие черты древних *кюев* и *шертпе*, *шертпе* и *токпе* (подробней см. диссертацию Г. Н. Омаровой, п. 3.2 [219, с. 28]). В этом отношении также проявляется связь молодых музыкантов с профессиональным искусством устной традиции.

Активизации творческого начала, приобщению к традиционной композиции немало способствуют факультативно изучаемые инструменталистами дисциплины «Запись *кюя*» («*Күй хаттау*»), «Основы композиции» и «Импровизация» [314, с. 53]. Благодаря им традиционное искусство изучается не только как этнографическая ценность, но и как живая традиция, обладающая потенциалом к трансформации.

В целом, формальная сторона музыкального образования традиционных музыкантов – методика, начальное обучение и первичная работа с текстом – в нынешней своей форме в большей степени принадлежит письменной традиции. Тем не менее, сами музыканты, ощущая утрату ценностей устной культуры, прикладывают усилия к сохранению традиционной музыкальной

коммуникации в образовательном процессе и её адаптации к институциональному музыкальному образованию письменной традиции. Невозможно предсказать, в какой мере и как долго будут сохраняться элементы устной традиции в нынешних условиях. Однако на данном этапе творческая инициатива преподавателей ориентирована на их (традиций) адаптацию и возрождение, а также гармоничное соединение с академическим музыкальным образованием.

При фольклорных лабораториях консерваторий нередко открываются кружки реконструкции традиционного исполнительства. Опыт подготовки традиционного музыканта в Казахстане потенциально может быть перенесён и на другие специальности с целью всестороннего творческого развития современных профессиональных музыкантов.

1.4 Синтез традиций в массовом искусстве современного Казахстана на примере электродомбры (аналитический очерк)

В начале XXI века идея осовременить звучание традиционных инструментов получает новое продолжение, о чём свидетельствует история *электродомбры*.

В 2011 году вышел дебютный альбом группы «Алдаспан⁴⁹» – первой рок-группы, использующей этот музыкальный инструмент. Новый для казахстанской массовой культуры формат привлёк внимание прессы. С первого выступления группы её деятельность привлекает музыковедов (первые интервью и статьи принадлежат Баян Абишевой). Однако как феномен современной культуры и как объект органологического исследования электродомбра ещё не получила всестороннего рассмотрения.

⁴⁹ Вид клинкового оружия кочевников.

Идея создания электродомбры принадлежит продюсеру и исполнителю Нуржану Тойши. По его словам⁵⁰, импульсом послужило сходство домбровых мотивов с гитарными риффами тяжёлого рока (англ. *hard rock*). Для этого направления характерны звуковые эффекты, возникающие в результате аппаратного искажения амплитуды звуковых колебаний: *overdrive* (перегруз), *distortion* (англ. искажение), *fuzz* (фуз) и др. [264, с. 54-55]. Возможность применения такого рода эффектов в сочетании с фактурой казахского *кюя* и привлекла Н. Тойши.

Работа над созданием инструмента длилась почти два года с 2009 по 2011. Первоначальные варианты, изготовленные в Алматы мастером Маратом Кубековым, не вполне соответствовали требованиям автора по качеству звучания. Одна из трёх домбр всё же дала приемлемый тембр, однако ладки на её шейке были размещены неверно. Три домбры (тенор, баритон и бас – *Иллюстрация 3*), изготовленные позднее в московской мастерской «Shamray Guitars», полностью удовлетворили Н. Тойши и заменили использовавшиеся поначалу домбру, гитару и бас гитару [306, с. 36].

Устройство электродомбры аналогично электрическим версиям гитары, мандолины, балалайки. Это – лютневый хордофон с металлическими струнами, цельным плоским корпусом, длинным грифом, звукоснимателем и регуляторами настройки звука. Возникал вопрос: может ли электродомбра претендовать на статус этнического инструмента? Электрогитара изначально распространялась как инструмент интернациональный. Она, как и электромандолина, скорее стала знаком «*фольклора технологической эры*» (по выражению, приписываемому Дж. Пейджу)⁵¹.

⁵⁰ Мнение Н. Тойши приводится по материалам официального сайта группы www.aldaspan.kz, (последнее посещение 23.03.2016).

⁵¹ Широко растиражированное в сети интернет на разных языках высказывание «*Our music is a folk music of technological era*» всегда подписывают фамилией гитариста группы Led Zeppelin Джимми Пейджа (р. 1944). Установить первоначальный источник высказывания мне не удалось, как и опровергнуть авторство. Характер творчества гитариста, его увлечение традиционными культурами разных стран дают повод считать авторство истинным.

Иллюстрация 3. а – электродомбра тенор, b – баритон, с – бас⁵²



Наибольший интерес представляет сопоставление домбры с электробалалайкой. Этот инструмент, популяризованный известным исполнителем Алексеем Архиповским и привлекающий широкую аудиторию слушателей, наглядно продемонстрировал возможности расширения тембрового диапазона. Привычная балалайка, созданная В. В. Андреевым и Ф. С. Пасербским в конце XIX века, обладала металлическими струнами и в электроварианте почти не потеряла первоначальную тембровую окраску.

⁵² Источник фото – официальный сайт компании Shamray Guitars <http://www.shamray.ru/gallery2/v/2011/> (последнее посещение 24.03.2016)

Многие специалисты в личных беседах с автором данной диссертации, о появлении электродомбры отзывались скептически. Сомнения касались высокой степени сходства звукоизвлечения и тембра электрических домбры и гитары. Также часто поднимался вопрос, в какой мере этот инструмент может быть отнесён к этническим. Возникали вопросы: как его звучание соотносится с этническим звукоидеалом? В чём разница между классической реконструированной домброй и её электрическим вариантом?

Разного рода эксперименты по реконструкции и «осовремениванию» домбры проводились и ранее. В 1933 году по инициативе А. К. Жубанова в Алма-Ате начала работу музыкально-экспериментальная мастерская по усовершенствованию казахских народных инструментов. Целью экспериментов стало усиление звука и унификация строя и высоты звучания (для создания оркестров народных инструментов и выхода домбры на концертные площадки европейского типа). Исследователь А. Д. Алексеев пишет, что на замену распространённой в народе домбре с низким строем (*«приблизительно соль большой и до малой октавы»*) были построены домбры примы, тенора и басы с фиксированной настройкой и хроматическими ладами в звукоряде [12, с. 51-52]. Кишечные (жильные) струны в виду сложности процесса изготовления и недолговечности были заменены на толстую леску (0,7 или 0,8 мм) [256, с. 96]. Всё это существенно изменило не только сам инструмент, но и его репертуар. Удобство в ежедневной исполнительской практике стало преобладать над аутентичностью звучания и существенно изменило тембровый колорит современной казахской музыки⁵³.

⁵³ Появление электродомбры не вызвало столь значительных перемен, однако незамеченным не прошло. С момента выхода группы «Алдаспан» на эстраду её творчеству были посвящены свыше 40 статей и интервью, теле- и радиопередач. Инструмент в Казахстане пока воспринимается скорее как экзотический, но за рубежом уже представляет культуру казахов, в основном через интернет блоги и подкасты зарубежных авторов (например, подкаст Дрю Абернати, США, Южная Каролина [332]) В сентябре 2013 года официальный канал группы на YouTube (aldaspantv) достиг 85 тысяч просмотров.

В репертуаре группы «Алдаспан» уже имеется три альбома в стиле этно-рок, композиции которых выполнены на высоком уровне, хотя и не все равноценны в художественном плане. Сам факт постоянно расширяющегося репертуара говорит о жизнеспособности идеи. Эта музыка востребована: электродомбру слышали на многих фестивалях этно- и рок музыки в Казахстане, в том числе на крупномасштабном Международном фестивале «Spirit of Tengri» (2013 год).

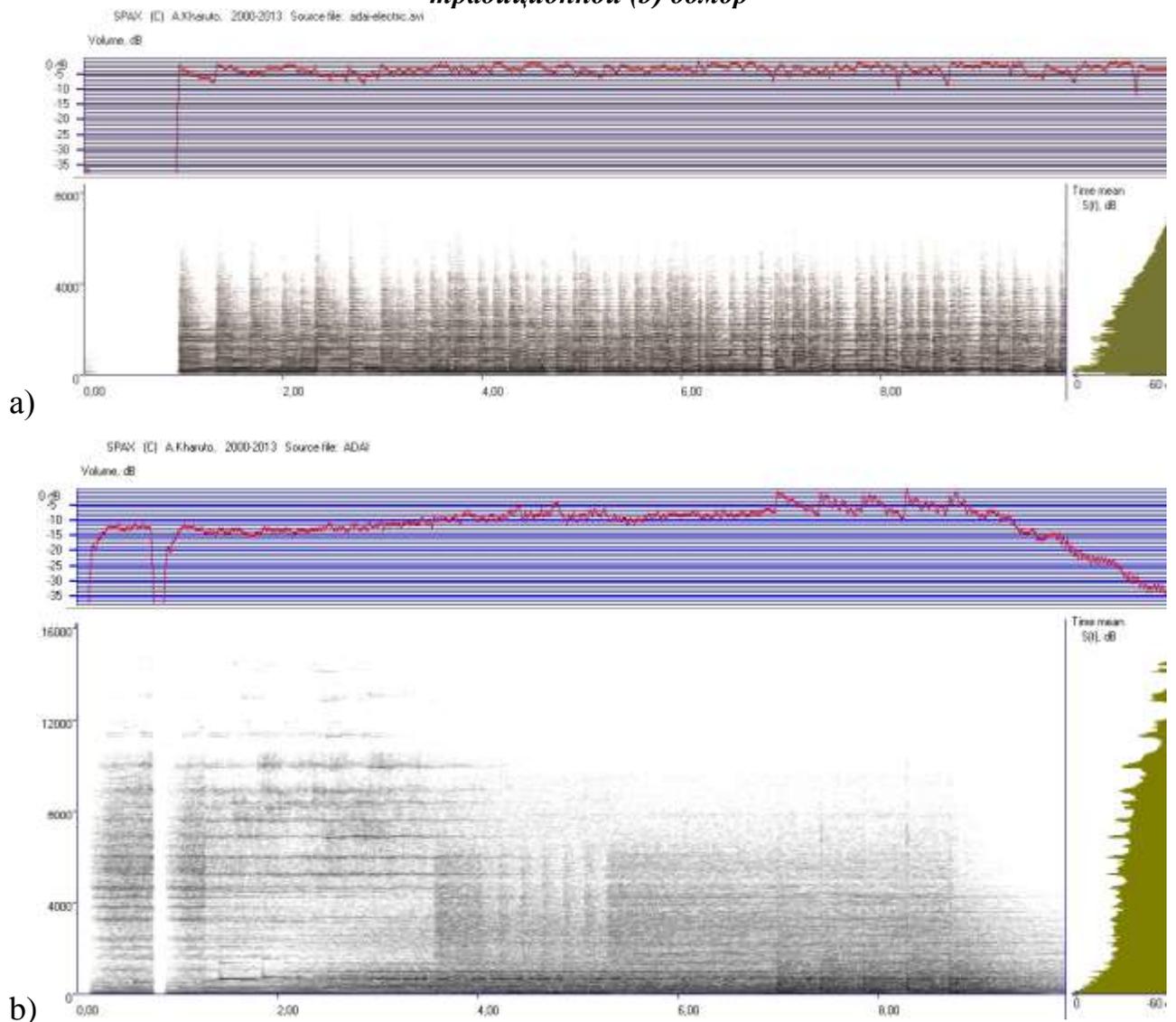
А. К. Жубанов и сотрудники музыкально-экспериментальной лаборатории, пробуя различные материалы для оркестровой домбры, ставили на неё металлические струны, но звучание не соответствовало привычным для казахов жильным струнам. Звучание литой лески было ближе к ним, чем металл. На электродомбре же использованы металлические струны, аналогичные гитарным, что даже в «чистом» звучании с минимальным влиянием аппаратуры не даёт того самого домбрового тембра. Эту разницу показывают *аудиоспектрограммы*, выполненные программой для компьютерного анализа музыкальных фонограмм SPAX⁵⁴ доцента Московской государственной консерватории им. Чайковского А. В. Харуто (см. *Иллюстрацию 4*).

На сонограммах наглядно видно, что звук реконструированной домбры существенно богаче по тембру (около 90% звуковых вибраций электродомбры сконцентрировано в диапазоне до 3000 Гц, акустической домбры – свыше 8000 Гц). По мнению многих исследователей (И. В. Мациевский, А. И. Мухамбетова, С. И. Утегалиева, В. Ю. Сузукей), именно через тембр наиболее ярко проявляется этнический звукоидеал (термин Ф. Бозе [293]). М. И. Каратыгина в этой связи предлагает понятие «*кочевой звук*» [127, с. 94]. С. И. Утегалиева, вводя понятие тембро-регистровой модели звука/тона, даёт следующую характеристику общетюркского звукоидеала: «*Нижний тон звучит одновременно с сонорным фоном и обертонами, а также с шумовыми добавками*» [336]. А. Мухамбетова выделяет в качестве основных параметров казахского звукоидеала обертоновую насыщенность звука, гнусавость тембра, обилие призвуков (шумов), бурдонные формы многоголосия [189, с. 131]. Последнее описание соответствует картине спектрального анализа на *иллюстрации b*. Спектр электродомбры (*a*) значительно более прямолинейный, лишён того обертонового окружения, о котором пишут исследователи.

Электродомбра включена исследователем М. Хасановым в классификацию типов этого инструмента (наряду с традиционной, оркестровой и эстрадной разновидностями) [315].

⁵⁴ Program SPAX for Windows. Reg. N 2005612875 of Federal Institute of Industrial Property of Russia, 2005. (Программа SPAX для Windows. Регистр. № 2005612875 Федерального института промышленной собственности России, 2005).

Иллюстрация 4. Спектры звучания электрической (а) и реконструированной традиционной (б) домбры



Казалось бы, этот звук не соответствует этническому звукоидеалу, но тем не менее, электродомбра уже признаётся носителями культуры как её часть. Исполнители подчёркивают мировоззренческое сходство эстетики тяжёлого рока и казахского искусства: и то, и другое проникнуто неким воинским духом⁵⁵, пафосом мужества и стойкости. Такое сходство в значительной мере компенсировало отмеченное ранее несоответствие этническому звукоидеалу.

Вопреки опасениям, тембр электродомбры оказался достаточно оригинальным. С некоторыми изменениями (плоский цельнодеревянный

⁵⁵ Среди гипотез происхождения жанровой системы казахской музыки есть теория, представляющая последнюю как искусство воинской касты. Доказательства этой теории приводятся Т. Асемкуловым и Р. Джуманиязовой [321].

корпус) электродомбра сохраняет форму акустической версии инструмента. Техника игры также аналогична. В некоторых аспектах электродомбра позволяет добиться даже большей аутентичности, чем реконструированные акустические инструменты: в связи с отсутствием необходимости громкого звучания струн и возможностью многократного усиления, электродомбры настраиваются ниже. *«В настройке “соль-ре” звук инструмента был сильно завышен, – утверждает Н. Тойши. – Поэтому мы немного его понизили. Сравнивая с современной домброй, наша (электрическая) звучит ближе к исконно казахскому домбровому кюю»* [306, с. 37].

Широкие возможности электронной обработки звука в перспективе помогут расширить диапазон звучания электродомбры, подобрать тембры, соответствующие этническому звукоидеалу. Такого рода эксперименты отражают стремление традиционных исполнителей звучать современно и быть востребованными не только в этнической казахской среде, но и на мировом уровне.

Итак, вызванный внешними и внутренними факторами процесс реинтерпретации культурного наследия Казахстана затронул практически все сферы музыкального искусства и существенно изменил позиции многих явлений в культуре. К настоящему времени уже могут быть оценены его результаты:

- в композиторском творчестве появилась целая гамма стилистических направлений (неоархаика, неоклассицизм в его западном, национальном и восточном преломлениях, полистилистика), расширилась тематика творчества, стали появляться произведения экспериментального плана;
- обрели вторую жизнь ушедшие к 1980-м годам на периферию музыкальной культуры традиции *айтыса*, восточноказахстанской домбровой школы *шертпе*; начали изучаться *баксылык* и *зикр*, существовавшие в Советском Союзе практически подпольно;

- в массовых жанрах увеличилась роль традиционной культуры как идейно-тематической основы, появились смешанные «этножанры» (этно-джаз, этно-рок, этно-поп);
- в исследовательском подходе выделены два основных пласта казахской традиционной музыки (фольклор и профессионализм устной традиции); получили осмысление проблемы музыкальной культуры советского периода;
- музыкальная культура Казахстана предстала на мировой сцене в новом качестве – как самостоятельный феномен.

Процесс реинтерпретации характеризует наиболее значимые явления казахстанской музыкальной культуры 1980–2015 годов. Перемены в её структуре, в тематике и технике сочинения произведений, в роли представителей музыкального искусства продиктованы обновлением взглядов на наследие прошлого и место казахстанского искусства в мире.

Через изучение развития музыкальной культуры в этот период можно обнаружить общие закономерности процессов, происходящих в Казахстане и в других культурах постсоветского пространства: узбекской [290], таджикской [125], татарской [67], осетинской [30]. Разница между молодыми национальными композиторскими школами, начавшими формироваться примерно одновременно и в схожих условиях, обнаруживается скорее в сферах стиля и жанровой системы, чем в особенностях исторического процесса.

На современном этапе процесс реинтерпретации музыкального искусства, видится в стадии «договаривания». За последние три десятилетия проведена основательная «ревизия» сохранившихся и утраченных национальных музыкальных традиций, пересмотрены пути развития композиторского искусства, сформирована национально специфическая массовая культура.

Переоценка культурного наследия отразилась на жанрово-стилевых особенностях творчества композиторов. Художественное осмысление истории

завершает этап «ревизии» проведённой исторической наукой и существенно расширившей представления о прошлом Казахстана и казахского народа⁵⁶.

Научное осмысление специфичности и аутентичной ценностной системы казахской традиционной музыки нашло практическое применение в системе профессиональной подготовки традиционных исполнителей (певцов и инструменталистов). В то же время, молодые музыканты, сохраняя аутентичное искусство, ищут новые формы выражения национального начала в жанрах «третьего пласта» (как показано на примере электродомбры), что свидетельствует о жизнеспособности самой модели этнического музыкального мышления.

Дальнейшие пути развития казахстанской музыки видятся в изживании «болезней роста», выявившихся в первые десятилетия независимости и связанных с осознанием новой роли Казахстана в мировом культурном пространстве. В исследуемый период наибольшую актуальность имеют, и, по-видимому, сохранят в ближайшее десятилетие следующие тенденции:

- смещение творческой активности композиторов в область «Другого» (по М. М. Бахтину), рост интереса к другим национальным культурам мира, развитие идей «внутривосточного синтеза», «музык мира»;
- в науке о музыке, прежде всего, этномузыковедении, уже наметился поворот от изучения наследия прошлого к анализу современного состояния культуры и искусства, а также к актуализации музыкально-исторического метода;
- в массовом искусстве происходит движение от поп-культуры западного типа к национально специфической.

⁵⁶ О системном характере исторической и историографической «ревизии» говорит деятельность Института истории и этнологии им. Ч. Валиханова Академии наук РК. Одно из основных направлений работы института – создание новой концепции истории Казахстана (см., например, статью С. Мажитова «Историческая наука Казахстана: новые ответы на старые вызовы» [174])

ГЛАВА 2. НАЦИОНАЛЬНАЯ КОМПОЗИТОРСКАЯ ШКОЛА КАЗАХСТАНА В 1980–2015 ГОДАХ

Пути развития национальной композиторской школы Казахстана в 1980–2015 годах и её роль в процессе переоценки художественного наследия казахской культуры были обусловлены историческими событиями XX века. На динамике изменений в композиторском творчестве сказываются также идеологические установки, культурная политика государства (сначала СССР, затем независимого Казахстана), экономическая ситуация, социально-демографические факторы (смена поколений, условия труда, ценность профессии). Однако основная движущая сила перемен в композиторском творчестве – это изменения в структуре музыкальной культуры со всеми сложными взаимодействиями традиций, а также в ценностно-мировоззренческих установках композиторов.

Общая картина академического музыкального искусства Казахстана в исследуемый период может быть описана как период «стилевого перелома». Термин, предложенный Е. Р. Скурко в отношении башкирской музыки [244, с. 118-122], применим ко многим «периферийным» культурам Советского Союза. Ситуацию стилевого перелома характеризуют новое отношение к традиционной культуре, смена стиливых ориентиров, разнообразные интерстилевые взаимодействия. Существенные перемены происходят и в музыкально-социологическом аспекте: с ослаблением влияния на творчество государства и идеологии меняется функция композитора в обществе.

С 1930-х годов центральной «движущей силой» развития казахстанской музыкальной культуры была национальная композиторская школа. Как отмечает М. Ю. Дубровская, *«основной объединяющей целью деятельности любой национальной композиторской школы всегда было достижение национальной характерности почерка и стиля»* [65, с. 23]. Изначально идеологический характер процесса её зарождения, а также установки на

ускоренную смену культурной парадигмы определили *задачи* казахстанской национальной композиторской школы на весь советский период. Создание нового искусства предполагало решение таких задач, как адаптация европейских жанров и форм в национальной культуре и приспособление национальных традиций к условиям культуры европейской модели. Творческие силы композиторов были направлены на выработку национального стиля и на развитие жанровой системы. По замечанию Г. Жубановой, 1930–1950-е годы стали *«эпохой всего первого в Казахстане»* [88, с. 19]. Главной особенностью становления молодых национальных композиторских школ Советского Востока, по мнению М. Н. Дрожжиной, стали ускоренные темпы формирования, условия для которых были созданы политическими директивами и соответствующими установками советской власти [63, с. 73]. Данное утверждение справедливо и по отношению к казахстанской композиторской школе.

В контексте истории музыки советского периода можно выявить ряд *функций* национальной композиторской школы. Композиторы письменной традиции представлялись своего рода *посредниками между «старым» и «новым» искусством*. Государством (в лице Союза композиторов) им предписывалась *роль идейного и идеологического центра новой культуры*. По сути, творчество композиторов советской эпохи было ориентировано на «жизнеобеспечение» новой модели культуры, создание её национально адаптированного варианта.

С утратой прежних идеологических установок были естественным образом скорректированы функции и задачи композиторского творчества. Закрепившаяся в советскую эпоху за авторами академической музыки *роль новаторов* сохраняется с некоторым перерывом (далее подробно) до настоящего времени, но меняется характер инноваций: в 1980–1990-е годы их целью стала демократизация искусства. В трудные 1990-е годы, когда творческие союзы переживали кризис, и в Казахстане была разрушена система Музыкального фонда, представители национальной композиторской школы

направили усилия на *сохранение уровня музыкальной культуры*. Союз композиторов на этом этапе стремился сохранить творческие связи, систему художественных советов, архив рукописей и пр. В 2000-х годах на новом уровне *вновь становится актуальной идеологическая функция* композиторского творчества. Новый Казахстан нуждается в новой идеологии, поддерживаемой деятелями искусства. Государственная поддержка реализуется через внедрение ежегодных творческих конкурсов и стипендий («Шабьт» («Вдохновение») – проводится с 1997 года, конкурсы патриотической песни, конкурс на получение государственных грантов и др.).

С изменением идеологического климата происходит и смена творческих задач. Ещё в 1970-е годы возникает, а в 1990–2000-х годах получает новое содержание задача освоения *достижений современной музыки и выход казахстанского искусства за пределы республики*; использование новых техник композиции для создания *современного национального стиля*. Расширение технического арсенала казахстанских композиторов, творческое «открытие» не привлекавшихся ранее традиций привело к более яркому проявлению *индивидуальных стилей композиторов*.

Подобно тому, как в русской культуре, по мысли Е. Б. Долинской о «*возрастном размежевании*» русских композиторов на группы⁵⁷ [124, с. 15], У. Р. Джумакова в диссертации, посвящённой творчеству композиторов Казахстана 1920–1980-х годов, связывает периодизацию истории композиторской школы с процессом смены композиторских поколений (см. сноску 26) [53, с. 52]. Её идея была принята и нашла широкое применение в музыкознании Казахстана. Дополнить и расширить подход У. Р. Джумаковой можно через применение социально-демографической теории поколений Н. Хоува – В. Штрауса [299], согласно которой изложение истории нации, культуры целесообразно (и наглядно) с точки зрения смены поколений.

⁵⁷ Старшее поколение (Г. Свиридов, Г. Уствольская, Т. Хренников и др.), «шестидесятники» (Э. Денисов, Р. Щедрин, А. Эшпай, А. Шнитке, Б. Чайковский, С. Губайдулина, А. Петров, С. Слонимский, Б. Тищенко и другие) и более молодая генерация, «семидесятники» (А. Чайковский, Н. Корндорф, Д. Смирнов, Т. Сергеева и прочие).

Добавив два поколения (четвёртое и пятое)⁵⁸, представим соотношение поколений Хоува-Штрауса и У. Джумаковой в виде таблицы (Таблица 4):

Таблица 4. Поколения композиторов Казахстана в контексте теории Хоува-Штрауса

Годы рождения ⁵⁹	Название поколения (рус/англ)	Поколение по У. Джумаковой	Представители ⁶⁰
1903–1923	Величайшее поколение / Greatest Generation	Первое поколение («Аксакалы»)	А. Жубанов, Е. Брусиловский, Л. Хамиди, М. Тулебаев, В. Великанов, Б. Байкадамов.
1923–1943	Молчаливое поколение / Silent Generation	Второе поколение («Отцы»)	Г. Жубанова, Е. Рахмадиев, К. Кужамьяров, С. Мухамеджанов, Н. Мендыгалиев, М. Сагатов, М. Мангитаев, Н. Тлендиев, Б. Джуманиязов, К. Кумысбеков, Д. Ботбаев, Б. Баяхунов, В. Новиков
1944–1963	Беби-бум / Baby Boom Generation	Третье поколение («Сыновья»)	Т. Кажгалиев, Ж. Дастанов, А. Серкебаев, К. Дуйсекеев, Т. Мухамеджанов, Ж. Турсынбаев, Б. Дальденбаев, Ж. Тезекбаев, К. Шильдебаев, В. Стригоцкий, А. Бестыбаев, С. Еркимбеков, А. Мамбетов, А. Жайымов, Б. Аманжол, Е. Умиров, Е. Хусаинов, С. Абдинуров, А. Раимкулова
1964–1983	Поколение X / Generation X	Четвёртое поколение	А. Сагат, Д. Останькович, А. Абдинуров, Д. Бахаров, Е. Никонова, А. Ершова, Л. Жуманова, Т. Нильдикешев, Т. Жармухамед, Е. Задериушко, А. Жайым, С. Шаменов
1984–2003	Поколение Y / Generation Y	Пятое поколение	Ш. Базаркулова, С. Ким, С. Байтереков, Н. Нуридин, Д. Мусахан, Р. Абдысагин

⁵⁸ Три поколения соответствуют классификации У. Джумаковой [53, с. 52], четвёртое и пятое добавлены мною.

⁵⁹ Согласно М. Исаевой и другим исследователям, в Европе и России годы рождения поколений (связанных общей идеей и историческими условиями людей) должны быть сдвинуты на 5–10 лет в связи с тяжёлыми последствиями мировых войн [117, с. 293].

⁶⁰ Годы рождения молодых композиторов: Ш. Базаркулова (1988), С. Ким (1987), С. Байтереков (1987), Н. Нуридин (1989), Д. Мусахан (1990), Р. Абдысагин (1999). Остальные приводились ранее либо будут приведены в данной главе.

Очевидна многочисленность поколения 1940–1960-х годов (так называемого беби-бума), чья творческая зрелость приходится как раз на исследуемый период 1980–2015 годы. Роль и место этого поколения в истории музыкальной культуры Казахстана исключительны. Они уравнивают и систематизируют достижения предшественников. Начало их преподавательской деятельности пришлось на кризисные годы, когда престиж профессий в сфере искусства существенно снизился⁶¹. Оказалось, что наиболее активные представители молодого поколения либо не включились в сферу искусства, либо предпочли получить образование за рубежом, вследствие чего связь с первыми поколениями в их творчестве осуществляется весьма опосредованно⁶².

Этот тезис⁶³ наглядно иллюстрирует судьба трёх композиторов последнего поколения, которые получили образование в российских консерваториях (Московская государственная консерватория им. П. Чайковского и Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. Римского-Корсакова). Сергей (Сэ Хёнг) Ким⁶⁴ больше известен за пределами Казахстана. Его стиль характеризуется соединением новейших достижений композиторской техники с корейским мировоззрением, традиционными корейскими жанрами. Шырын Базаркулова⁶⁵ и Санжар Байтереков⁶⁶ известны на Родине благодаря нескольким премьерам. В их творчестве наблюдается интерес к национальному наследию. С. Байтерекова, как и С. Кима, привлекает язык современного авангарда, который они синтезируют с национальным началом через философско-мировоззренческую сферу. Шырын в меньшей степени увлекается техникой авангарда, но её подход к традиционному материалу отличается новизной, прежде всего, благодаря историко-этнографической глубине «проникновения» в источник.

Рахат-Би Абдысагин известен на Родине и за пределами Казахстана своей особой одарённостью. С 14 лет он обучался в КНК им. Курмангазы (с 14 лет), в настоящее время планирует продолжить образование в Австрии. Значительным потенциалом

⁶¹ Исследователь Г. Ж. Кузбакова отмечает резкое снижение творческой активности композиторов Казахстана в связи с прекращением финансирования их творчества государством в 1990-е годы [156].

⁶² Можно констатировать кризис передачи информации между поколениями, но его последствия пока до конца не осознаны.

⁶³ Малая степень изученности исследуемого периода диктует необходимость введения в текст диссертации сведений исторического характера. Здесь и далее факты, подтверждающие ряд идей работы, приводятся мелким шрифтом.

⁶⁴ Класс профессора В. Г. Агафонникова в Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского; класс профессора Беата Фуррера в Университете музыки и актёрского мастерства г. Грац.

⁶⁵ Класс профессора А. Д. Мнацаканяна в Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. Римского-Корсакова.

⁶⁶ Класс профессора Л.Б. Бобылёва в Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского.

обладают и некоторые недавние и нынешние студенты КНК им. Курмангазы и КазНУИ (Астана). Можно отметить таких молодых композиторов, как Н. Нуридин, Д. Мусахан, чьи произведения входили в программы республиканских и международных концертов. Уже сейчас творчество самого молодого поколения композиторов оказывает заметное влияние на развитие национального искусства.

Научно обоснованным, универсальным и перспективным представляется подход к периодизации истории национальной композиторской школы, предлагаемый М. Ю. Дубровской на примере японской музыки. Говоря о развитии японской национальной композиторской школы, Дубровская выделяет категории *заимствования* и *ассимиляции*, которые характерны и для музыки Казахстана [65, с. 37]⁶⁷.

В исследуемый период 1980–2015 процесс ассимиляции меняет характер. Изменения затронули национальный стиль, жанровую систему казахстанской музыки. У. Р. Джумакова отмечает, что специфика национальной жанровой системы обусловлена взаимодействием традиций [53, с. 135]. До 1960-х годов приоритетом оставалось освоение европейских жанров, а национальное начало проявлялось главным образом на уровне средств музыкальной выразительности. С 1960-х⁶⁸ годов активизируются поиски в области жанрового синтеза и создания национально специфических жанров. Параллельно стилевая эклектика, характерная для первого периода, сменяется созданием целостного национального стиля [53, с. 144-145], в основу которого

⁶⁷ При заимствовании «чужой» материал, адаптируясь к нормам «своего», сохраняет признаки «чужого» (например, в лингвистике [61, с. 158]). Термин «ассимиляция» в отношении музыкального искусства близок к культурологической трактовке этого понятия: замена норм одной культуры, нормами другой [162, с. 39]. То есть «чужие» нормы принимаются как «свои». Во втором периоде взаимодействие становится двунаправленным: нормы творчества не только заимствуются, но и синтезируются внутри самой композиторской школы на основе взаимодействия европейского и традиционного искусства.

⁶⁸ В 1961 году Е. Рахмадиев создал первое симфоническое произведение, жанрово обозначенное «симфонический *кюй*» («Дайрабай»), после чего развил идею в симфонических *кюях* 1968 и 1973 годов. Фактически, заслуга Е. Рахмадиева заключается не в создании нового жанра (подобные симфонические произведения создавались и ранее), а в декларировании его самодостаточности, осмыслении «самостоятельности жанровой системы казахской музыки и её уникальности» [140, с. 5]. У. Джумакова, тем не менее, отмечает, что «претворение национальной традиции не выходило в целом за пределы европейской музыкальной системы» до 1980-х годов [53, с. 134]. Исключение составляют, главным образом, произведения для оркестра народных инструментов Н. Тлендиева и его продолжателей, преимущественно ориентированные на сохранение «звучания народных инструментов и вокального интонирования в традициях музыкально-поэтического искусства» [там же].

легли мелодико-тематический материал национального наследия, тембровые свойства казахских инструментов, особенности поэтической речи, а также национального менталитета [53, с. 147-151]. Закономерным продолжением формирования национального стиля стал процесс стилевой индивидуализации, проходящий на фоне роста интереса к «*этническим корням духовной культуры*» [53, с. 158], в творчестве отдельных представителей национальной композиторской школы.

Специфической чертой казахстанской музыки 1985–2015 годов становится постепенное расширение приёмов взаимодействия композиторов с традиционной музыкой (фольклором и устно-профессиональными традициями). Обновление отношения к наследию прошлого и методов его претворения в современной музыке можно связать с эволюцией музыкального мышления, вниманием к *тембروفоническим этнозвукоидеалам* (термин С. Утегалиевой), стремлением преодолеть своеобразное музыкальное *двуязычие*, возникшее в результате освоения западной традиции.

На этапе становления композиторской школы творческие усилия были сконцентрированы на реконструкции инструментария и обработке произведений традиционных жанров для европейских и реконструированных инструментов. К 1950–1960-ым годам были творчески адаптированы гармонические и ладотональные особенности традиционной музыки. С середины 1980-х годов композиторы в поисках «нового» звучания стали обращаться к наиболее архаичным пластам национального искусства, претворяя тюрко-казахские этнические звукоидеалы средствами европейского инструментария и электронной музыки.

В последней трети XX – начале XXI века усиление внимания к национально-специфичному как части «*всемирного Текста культуры*» (М. Г. Арановский [23, с. 16]), диктуемое ходом истории мировой музыки, приводит к новому взгляду на синтез национального и всеобщего. Такие общемировые тенденции эпохи, как сохранение культурного наследия, мультикультурность, глобализация находят конкретное отражение в стилевом

разнообразии музыки национальных композиторских школ, в том числе, казахстанской, в интерстилевом взаимодействии. Отмечаемый Г. Ш. Орджоникидзе феномен взаимодействия традиционной музыки с современными музыкально-техническими средствами [220] проявляется в разных стилевых направлениях и становится основой формирования национального авангарда.

2.1 Стилистические тенденции в творчестве композиторов Казахстана 1980–2015 годов

Стилевые процессы в академической музыке Казахстана XX века отражают становление новой музыкальной культуры, основанной на сложном взаимодействии национальных традиций с западным искусством. Исследователь У. Р. Джумакова отмечает, что в разные периоды истории казахстанской музыки преобладали различные стилевые направления: в 1920–1940-е годы доминирует эклектика, с конца 1940-х до 1970-х наиболее актуальные творческие задачи лежат в области национального стиля, с конца 1970-х преобладающим направлением становится индивидуализация стиля [53, с. 136-164].

В исследуемый период каждый композитор вырабатывает стиль под влиянием внутренних и внешних процессов академического искусства, что обуславливает сложность взаимодействия национальных и индивидуальных стилевых компонентов. Внутренние изменения выражаются в обновлении таких параметров композиторского творчества, как тематика произведений, техника композиции, творческие концепции. Ими обусловлено, в частности, освоение современной техники композиции, формирование национального авангарда. Внешние историко-культурные процессы, как, например, переоценка культурного наследия и выход казахстанского искусства на мировые сцены в новом самостоятельном качестве сказались в формировании

новых диалогических творческих концепций (например, полистилистики, неоархаики, World Music – далее подробно), в появлении произведений религиозно-философской тематики.

Современная музыка академической традиции, как и казахстанская музыкальная культура в целом, демонстрирует проявление *принципа триадичности*, на который обращает внимание А. С. Соколов [15, с. 15-30]. По мнению ряда исследователей национальных музыкальных культур, триада как метод находит широкое применение в изучении динамики музыкальной культуры⁶⁹ и её структуры. Как уже отмечалось во Введении, особенно плодотворным представляется переход от полярности к триадичности, выраженный в дополнении пары «фольклор-композитор» третьей составляющей: фольклор – профессионализм устной традиции – профессионализм письменной традиции⁷⁰. Эта триада отражает не только стадиальность развития [63, с. 94], но и структуру современной музыкальной культуры в ряде внеевропейских стран, в том числе, и в странах бывшего Советского Востока.⁷¹

В то же время, изначально свойственная национальным культурам двойственность противопоставления национального и всеобщего⁷² проявляется в ряде диад, важнейшей из которых представляется предлагаемая

⁶⁹ Как пример приведём стадии профессионализма в концепции Т. В. Чередниченко [268], этапы становления национальных композиторских школ Н. С. Янов-Яновской [291], синкретизм – аналитизм – синтетизм как исторические этапы в академической музыке Казахстана в исследовании У. Р. Джумаковой [53, с. 83-99], развитие жанровой модели в национальной композиторской школе М. Н. Дрожжиной [63, с. 153-154].

⁷⁰ Сравним: фольклор и композиторская музыка как две самостоятельные системы (И. И. Земцовский, 1978) [105, с. 16] и фольклорная, устно-профессиональная и письменно-профессиональная традиции (М. Н. Дрожжина, 2005) [63, с. 94].

⁷¹ Ещё одна триада, характеризующая большинство национальных культур мира – традиционная (здесь фольклор и профессионализм устной традиции предстают как единая традиция), композиторская и массовая музыка. Её составные части многогранно взаимодействуют, демонстрируя различные виды синтеза и синкретизма. Возникают срединные музыкально-творческие виды (термин В. Конен [148]). Прежде всего, стоит сказать о промежуточной (между бытовой фольклорной и массовой песней) песне самодельных авторов, жанре *кюя* для ансамбля или оркестра народных инструментов, различных массовых жанров с приставкой «этно-» (этноджаз, этнорок). Явления такого порядка требуют отдельного исследования.

⁷² По словам А. Сохора, определяющую роль в национальной культуре играет «такое национальное, которое имеет ценность для всего человечества» [249, с. 8].

В. Н. Юнусовой концепция двух типов композиции ⁷³ : европейски ориентированной и традиционной (внеевропейской). Однако, как убедительно показано А. С. Соколовым, диалог имеет тенденцию к разрешению противоречий между противоположностями через синтез либо через синкретизм [15, с. 15-30]. Именно в контексте проблемы двух композиций и перехода к триадичности выявляются основные стилевые тенденции в казахстанской музыке XX века, которые условно можно обозначить как *универсальную (европейски ориентированную), традиционную (внеевропейскую) и искусственно-синкретическую* ⁷⁴ . Под «искусственным» синкретизмом понимается сознательная «*ориентация на синкретический тип мышления*» (А. Соколов [247, с. 243]), неразрывное единство «своего», «казахского» и теперь уже «своего», «нового казахского», то есть синкретизм, осознанный на новом уровне.

Первая названная тенденция (*универсальная*) доминировала на стадии формирования национальной композиторской школы в 1920-е – начале 1950-х годов [53, с. 63]. Она характеризуется заимствованием тематизма (методами цитаты или стилизации), преобладанием европейских форм и принципов развития музыкального материала (особенно фактуры, гармонии, тембров).

Следует отметить, что даже в таких сферах, как традиционное сольное исполнительство, музыка для ансамблей и оркестров народных инструментов, ярко проявляется универсальная тенденция, что подтверждается:

⁷³ Сам процесс формирования национальной композиторской школы, по словам М.Н. Дрожжиной, связан с «распространением западноевропейской модели композиторского творчества за пределы европейской культурно-исторической среды» и синтезом двух «гетерогенных по отношению друг к другу систем музыкального мышления – письменной многоголосной и устной монодийной» [63, с. 73]. Параллельное сосуществование двух типов композиции, выделяемых В. Юнусовой: традиционной и европейски ориентированной – «характерная особенность внеевропейских культур в XX столетии» [280, с. 539]. Противопоставление двух композиций может быть понято как в рамках всей культуры (как пара категорий «Мы и Другие» – вариант бахтинского диалога, предложенный А. Кунанбаевой [164]), так и в «границах» объекта данного исследования – национальной композиторской школы (казахской или многих других внеевропейских).

⁷⁴ Термин «*искусственно-синкретическая тенденция*» вводится, чтобы подчеркнуть принципиально избегаемые многими композиторами установки на аналитизм и синтез традиций, стремление представить новую традицию как продолжение старой, а казахскую культуру не как разделённую на два типа, а как единую систему.

- преобладанием реконструированных традиционных инструментов, предназначенных для народного оркестра (андреевского типа) и подражающих звучанию европейских; например, *кобыз-прима* (смычковый хордофон) приближается к звучанию скрипки, а *кобыз-тенор* – виолончели (см. классификацию в Приложении 2);
- обновлением репертуара за счёт транскрипций произведений европейской и русской классики;
- освоением жанров (переложения песен, пьес; лёгкие жанровые пьесы, концерты, сонаты – главным образом, для реконструированного *кобыза*, поскольку домбра располагает богатым традиционным репертуаром).

К универсальной тенденции тяготеют такие композиторы, как Б. Баяхунов (р. 1933), В. Новиков (1937–2012), В. Стригоцкий (р. 1947), Т. Кажгалиев (1947–1996), А. Серкебаев (р. 1948), А. Бестыбаев (р. 1959), С. Еркимбеков (р. 1958), А. Мамбетов (р.1961), из молодого поколения – Е. Никонова (р. 1977), Т. Нильдикешев (р. 1982), Е. Задериушко (р. 1983).

Вторая тенденция (традиционная) проявляется в различных формах синтеза традиционных и европейских средств художественной выразительности. Синтез происходит в двух направлениях:

- адаптация традиционного тематизма и форм или их элементов в произведениях для европейских инструментов;
- привлечение тембров традиционных инструментов (реконструированных и аутентичных) как в соединении с европейскими, так и самих по себе (сольно, в ансамбле, в оркестре). Реконструкция некоторых инструментов (в первую очередь, наиболее распространённой домбры) была направлена на сохранение их своеобразного звукового колорита при максимальном приспособлении для нужд концертного музицирования.

Ориентация на традиционное композиционное мышление свойственна творчеству М. Мангитаева (1937–2011), А. Жайымова (р.1947), Б. Аманжола (р. 1952), Е. Умирова (1954), Б. Дальденбаева (р.1955), Е. Хусаинова (р. 1955).

Третья тенденция (искусственно-синкретическая), характеризуемая единством двух представленных ранее, намечается в конце 1990-х годов, главным образом в рамках национального авангарда, о котором речь пойдёт чуть позже. Сознательная ориентация на синкретизм свойственна творчеству таких композиторов как К. Шильдебаев (р.1957), С. Абдинуров (р.1962), А. Раимкулова (р. 1964), А. Абдинуров (р.1978), Т. Жармухамед (р.1981), А. Жайым (р. 1983).

На современном этапе все три тенденции проявляются достаточно ярко и в творчестве практически всех современных композиторов, как старшего, так и младшего поколений. Нередко композитор на разных этапах творческого пути тяготеет к разным стилевым тенденциям, в чём также проявляется свойственный современному академическому искусству синкретизм.

До 1980-х годов в музыке Казахстана развивалось *классико-романтическое* стилевое направление, поиски путей обновления национального стиля обусловили зарождение *национально-авангардного* направления. Для авангардных сочинений казахстанских композиторов справедливы высказывания В. Н. Холоповой о том, что музыкальный авангард⁷⁵ стран Азии формируется одновременно с процессом становления будущей национальной классики, а само понятие «авангард» достаточно условно [266, с. 243]. В становлении казахстанского авангарда можно выявить черты сходства с аналогичными поисками не только дальневосточных и центральноазиатских композиторов, но и представителей восточноевропейских национальных школ. Так, рассматривая стилевые направления в чехословацкой музыке XX века, Н. А. Гаврилова пишет о *национальной интерпретации общеевропейских тенденций* [42, с. 117]. Локальная культура «выбирает» из существующих технических инноваций те, что способны наиболее характерно передать национальное начало, и адаптирует их сообразно своему звукоидеалу

⁷⁵ Понятие музыкального авангарда Е.В. Герцман находит даже в античной музыке (§4 его монографии «Античное музыкальное мышление» называется «Античный музыкальный авангард»). При этом исследователь трактует авангард как ожесточённую борьбу между старой и новой музыкой [45, с. 206].

и мироощущению. Такой путь формирования национального авангарда представляется общим для многих национальных композиторских школ, зародившихся в XIX-XX веках.

Роль *национально-авангардного* и *классико-романтического* направлений в культуре неравноценна. На мой взгляд, это связано с инерцией творческих установок советского искусства. Оба направления вступают в сложные взаимодействия с обозначенными тенденциями. Представим всё многообразие стилистических и композиционных поисков казахстанских композиторов последних трёх десятилетий в виде таблицы (*Таблица 5*).

Обозначенные в таблице стилевые и композиционные ориентиры формируют присущие национальному стилю *интонационно-стилевые комплексы*. *Первый* складывается под влиянием установок русской музыки на связь с фольклорными (шире – традиционными⁷⁶) источниками. Как пишет Е. В. Назайкинский: «и фольклорный материал, и принципы народной музыки, и конкретные её элементы могут служить источником своеобразия общего национального стиля» [199, с. 50-51]. *Второй* тесно связан с явлением русского ориентализма («русской музыки о Востоке» по образному определению Б. Асафьева). Т. К. Джумалиева считает последнюю «одним из фундаментов для развития национальных музыкальных культур в республиках» [60, с. 30].

Таблица 5 отражает существующие в современной казахстанской музыке стилевые комплексы. На данный момент генеральную линию развития академического искусства по-прежнему определяет опора на русско-советскую классику и старинные образцы национального искусства. Важным стилевым ориентиром стало творчество казахстанских композиторов первых поколений.

⁷⁶ В музыке стран Центральной Азии более масштабное, чем собственно фольклор, влияние на композиторское творчество оказывают классические традиции Востока (*макамат*), устно-профессиональные традиции (казахские *кюи* и песенное искусство XIX-начала XX века).

Таблица 5. Стиль современной казахстанской музыки: направления и тенденции

Направления:	Классико-романтическое направление			Национально-авангардное направление		
	<i>универсальная</i>	<i>традиционная</i>	<i>искусственно-синкретическая</i>	<i>универсальная</i>	<i>традиционная</i>	<i>искусственно-синкретическая</i>
Стилевые и композиционные ориентиры: ⁷⁷	Классицизм и романтизм, неоклассицизм, неоромантизм; стиль произведений старших поколений казахстанских композиторов	Традиционные исполнительские школы (инструментальные и вокальные), музыка для реконструированных народных инструментов казахстанских композиторов первых поколений	Неофольклоризм «Новая фольклорная волна»	Полистилистика; электронная музыка; индивидуальный стиль ряда современных композиторов (А. Шнитке, С. Губайдулина, Д. Лигети и др.)	«Музыка мира» (World music ⁷⁸ , Weltmusik), неофольклоризм, неоархаика, электронная музыка	Полистилистика, «Музыка мира», электронная музыка, спектрализм

⁷⁷ Нередко с конкретным видом техники композиции связан обобщённый стилевой комплекс. Так можно говорить о технике и стиле электронных композиций, сонористических произведений и т.п.

⁷⁸ Термин «World music» (Музыка мира), согласно Ричарду Ниделу (Richard Nidel), чаще всего употребляется в отношении «традиционной, фольклорной или коренной музыки: (а) создаваемой и исполняемой представителями локальных традиций (*indigenous musicians*); (b) естественно взаимодействующей с другими музыкальными формами и (с) части практически каждой культуры и общества на планете». Музыка мира «включает множество форм музыки различных культур, которые остаются близко связанными или направляемыми музыкой локальных традиций регионов, из которых они происходят» (перевод автора дисс.) [298, с. 2].

Музыкально-интонационные принципы создания обобщённого восточного колорита, проявившиеся на начальном этапе становления национальной композиторской школы (например, в опере «Биржан и Сара» М. Тулебаева [59]) в 1980-х годах проявляются уже не столь явно. Но присущие «русскому Востоку» композиционные принципы *«блока и крупного штриха, эпичность, музыкально-фресковый стиль»* [60, с. 31] находят претворение во многих произведениях новейшего периода (балеты Т. Мынбаева, К. Шильдебаева, А. Бестыбаева и других, симфонические картины и поэмы).

В целом, несмотря на многочисленность произведений, классицистическое направление демонстрирует признаки кризиса, выражающиеся в *«“эксплуатации” народно-песенных и кюевых мелодий, – выразительных самих по себе, – при отсутствии ярко выраженной индивидуальной интонационности композитора»* [54, с. 2]. При этом ряд сочинений авангардного плана, также основанных на «эксплуатации национального материала», но в преломлении творческой индивидуальности, претворяют новаторские идеи в области техники композиции либо синтез находок западного авангарда с интонационной сферой казахской музыки.

Достижения западного музыкального авангарда долгое время оставались вне поля зрения казахстанских композиторов в виду специфики начального этапа становления школы, географической удалённости от мировых культурных центров, а также идеологических и эстетических установок советской власти. Примерно со второй половины 1960-х годов постепенно проявляется интерес к технике современного авангарда⁷⁹ и к концу 1980-х намечается национально-авангардное направление. На данный момент оно достаточно неоднородно в отношении интонационно-стилевой основы, что объясняется общим многообразием стилей в музыке XX века.

⁷⁹ Начиная с этого времени, появляются первые сочинения с применением техник современного авангарда (в основном, атонализм и сериализм): фортепианный цикл «Символы» В. А. Новикова (1966), поэма «Диалоги» для струнных, флейты, фортепиано и литавр М. С. Сагатова (1973), Первая симфония Б. Я. Баяхунова (1980) и другие, довольно немногочисленные произведения.

Если в русской музыке 1960–1970-х годов авангард и фольклоризм предстают «*двумя достаточно далёкими тенденциями*» (Е. Б. Долинская) [124, с. 30], то в казахстанской музыке такого резкого разделения не возникает. Общими чертами для большинства опусов авангардного плана стали синтез выработанных ранее интонационно-стилевых комплексов с современными композиционно-техническими средствами, а также своеобразное преломление в музыке представлений композиторов о национальной архаике. Аналогичные примеры синтеза встречаются в различных национальных культурах.

Внутри как классико-романтического, так и национально-авангардного направлений намечаются противоположные тенденции к универсализации тематики и музыкального языка, с одной стороны, и к претворению «языка» традиционной музыки, с другой. Искусственно-синкретическая стилевая тенденция в обоих направлениях возникает не столько на стыке двух других (универсальной и традиционной), сколько «над» ними, под влиянием «установок» постмодернизма⁸⁰ к снятию противоречий и примирению противоположностей.

Стилевые направления в казахстанской музыке в целом отличаются по преобладающим идейно-тематическим аспектам. Забегая вперёд, отмечу почти полное отсутствие в творчестве композиторов Казахстана непрограммной музыки, что позволяет констатировать значимость тематики как внемузыкального фактора музыкальной композиции. Очевидно и различие *тематики классико-романтического и национально-авангардного* направлений: для первого актуальными остаются темы, поднимавшиеся в произведениях предыдущих эпох; второе обращается к темам, рождённым современностью.

К традиционным для классико-романтического направления темам лирико-философского плана, отражению картин народной жизни, истории

⁸⁰ Применение термина «*постмодернизм*» в данном случае также условно, как и «*авангард*». Постмодернистские тенденции, свидетельствующие о включении казахстанской музыкальной культуры в глобальные процессы, возникают при отсутствии или слабой выраженности эстетики собственно модернизма. По отношению к культуре Казахстана в целом роль модернизма выполняет сам факт появления академического искусства европейской модели.

народа, сказочно-фантастическим сюжетам прибавляются образы восточной поэзии (арабской, дальневосточной, индийской). Чаще всего они выражаются средствами универсальной стилевой тенденции в рамках европейской жанровой системы и с использованием академических инструментальных составов. Национально-авангардное направление ориентируется на различные аспекты диалога (культур, традиций, времён). В нём своеобразно воплощается религиозно-философская тематика (образы ислама, христианства, буддизма и др.). В поисках духовных истоков композиторы творчески реконструируют древние верования.

Примечательно, что претворение религиозно-философской тематики в меньшей степени связано с использованием коранической рецитации и интонаций мусульманских молитв. Последние включаются композиторами в сочинения в виде прямых цитат (Б. Кыдырбек, А. Раимкулова), либо в виде стилизаций обобщённого плана (С. Абдинуров). В этом заключается особенность казахстанской музыки в сравнении, к примеру, с татарской [66] [300] или башкирской [116], где национальные варианты музыкальных традиций ислама (чтения Корана) многообразно проявились в композиторском творчестве. Влияние ислама на казахстанскую музыку в большей степени отражается в творческих концепциях отдельных авторов, основанных на религиозно-мистических учениях.

Идея национального своеобразия, национальной картины мира и её места в системе общечеловеческой культуры с разных сторон раскрывается через современное переосмысление *религиозно-философских идей* и музыкальных традиций шаманизма, тенгрианства⁸¹ и, отчасти, суфизма⁸². Наиболее последовательно к древним духовным концепциям обращаются Е. Хусаинов,

⁸¹ О мировоззренческой системе тенгрианства уже шла речь в первой главе.

⁸² Суфизм – мистико-аскетическое течение в исламе, распространённое в Центральной Азии (один из центров суфизма – Туркестан – ныне находится на территории Южно-казахстанской области). Идеи суфизма нашли многообразное отражение в фольклоре (коллективные молитвы *зикр*) и классических традициях Востока (*макамат*).

Б. Аманжол, А. Бестыбаев, С. Абдинуров, А. Раимкулова. Аналогичные тенденции заметны и в казахстанской литературе (писатель О. Сулейменов, поэт Х. Булибеков), и в изобразительном искусстве (М. Нарымбетов и художники объединения «Кызыл трактор»). Любопытно, что художник и скульптор М. Нарымбетов в 1990-е годы, обратившись к шаманской тематике, начал творчески реконструировать шаманские инструменты (бубен, *кобыз*) и проводить перформансы-ритуалы с их применением (*Иллюстрация 5*).

Иллюстрация 5. Перфоманс М. Нарымбетова с использованием «домброкобыза» (а) и нар-бубен (гигантский бубен из деревянных рам, верблюжьей кожи и рояля) (б)⁸³



Условность границ национального авангарда, как и немногочисленность произведений данного направления в Казахстане, обусловлены двойственной природой азиатского авангарда в целом, проявляющейся, по мнению В. Н. Юнусовой, в совмещении классических традиций и авангардных техник, универсального и регионально-специфичного. Среди других характерных признаков национального авангарда, системно проявляющихся в казахстанской музыке и обуславливающих его своеобразие, отметим тесную связь с религиозно-философскими системами, опорой на характерный звуковой мир,

⁸³ Фото из личного архива В. Недлиной, сделанные 23 апреля 2004 года во время Международного фестиваля современной музыки Наурыз–21 в г. Алматы.

обращение не столько к фольклору, сколько к устно-профессиональным традициям [281, с. 196].

В этом отношении процессы, происходящие в музыкальной культуре Казахстана во многом схожи с характерными процессами в узбекской и таджикской музыке. М. Н. Дрожжина отмечает симптоматичность усиления авангардного и неоавангардного (*поставангардного* – В.Н.) направлений в постсоветский период, до этого времени искусственно сдерживаемых. При этом доминантой авангардных поисков становится переосмысление ценностей традиции. «<...> *Западные открытия в области сонорики, пространственных эффектов целенаправленно сочетаются с тембровыми возможностями традиционного инструментария, с закономерностями ритмической организации, а серия, с её единством тематического источника, способна отразить определённые принципы традиционного искусства*» [63, с. 194].

Причину избирательного отношения к техническим инновациям объясняет в своём автобиографическом очерке известный казахстанский композитор Бакир Баяхунов: «*Будущее музыкального творчества в Казахстане видится не столько в соответствии мировым стандартам, сколько в сохранении и развитии своей самобытности, корни которой в национальном наследии*» [34, с. 355]. Этим же стремлением можно объяснить круг стилевых ориентиров «казахского авангарда». К примеру, акустические открытия сонористики, электронной музыки, спектрализма зачастую служат передаче степных звуковых идеалов⁸⁴. Нередко сонорная техника, техника полифонии пластов (термин Вл. Протопопова [230, с. 66]) связаны с претворением замыслов глубокого философского содержания, что впервые проявилось в симфоническом творчестве Г. Жубановой (Симфония «Жигер», 1968), а затем продолжилось в произведениях С. Еркимбаева («Голубой минарет» для органа, солистов и симфонического оркестра, 2002), А. Бестыбаева (Симфония

⁸⁴ Е. Р. Скурко на примере башкирской музыки объясняет особый интерес к сонористике особенностями музыкального искусства кочевников: его пленэрным характером, изначально программирующим особую роль колорита, музыкальной звукописи, пейзажности [244, с. 185].

«Жертвоприношение Тенгри», 2008), А. Раимкуловой (Симфоническая поэма «Толгау», 2005) и других авторов. Сонорные созвучия во вступительных разделах произведений различных жанров ассоциируются с настройкой традиционных музыкантов перед началом исполнения, которая самими исполнителями воспринимается как часть музыкально-художественного пространства (движение от хаоса к порядку) (см. Пример 1).

Пример 1. Меирбеков А. О. Увертюра «Жастык» («Молодость»), вступление

The musical score is arranged in three systems. The first system includes Corni (two staves), Trombi (two staves), and Tromboni (one staff). The second system includes Piatti (one staff), Gran Cassa (one staff), and Archi (three staves). The tempo is marked 'Vivo con moto'. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score shows a dynamic range from *pp* to *f*, with a crescendo in the strings. The woodwinds and brasses enter with a melodic line, while the percussion and strings provide a rhythmic foundation.

Процесс переоценки культурного наследия, как было сказано в первой главе, включал в себя переосмысление роли и места казахов в мировой культуре. С этим связаны различные проявления стилового плюрализма, мультикультурности. Они представлены Третьей (1989) и Четвёртой («Аура Востока», 2000) симфониями Б. Баяхунова, электронной композицией «Apple of Pease» А. Раимкуловой (1998), импровизациями-перформансами Б. Аманжола и рядом других произведений.

В казахстанской музыке проявляется общая для многих культур бывшего СССР новая концепция фольклора. К примеру, в башкирской музыке

Е. Р. Скурко видит её проявление «в актуализации архаических, дожанровых интонационных моделей народного творчества, принципов раннефольклорного интонирования, усилении роли древних этических жанров» [244, с. 123]. Одной из наиболее характерных для исследуемого периода форм реализации новой концепции фольклора стала *неоархаика* (А. Алпатова [15, с. 155]). Она проявляется в программной основе произведений, в опоре на архаичные звукоидеалы, что реализуется тремя путями: через привлечение тембров традиционных инструментов (например, Квартет для скрипки, виолончели, фортепиано и домбры с голосом С. Абдинурова, ок. 1990), через подражание их тембрам и приёмам игры на европейских инструментах (обработка *кюя* Даулеткереева «Кероглы» для вибратона и фортепиано Б. Аманжолова, 1989; спектральные композиции Дж. Жазылбековой, С. Байтерекова), в экспериментальной музыке с применением электроники («Душа шамана» А. Раимкуловой, 1999)⁸⁵.

Своеобразное преломление на казахстанской почве получают неоклассические и полистилистические тенденции. Их реализация в ряде сочинений 1980-1990-х годов с одной стороны, вписывается в общесоветский контекст [46, с. 86-87], с другой – воплощает названные в п. 1.2 данной работы диалогические концепции, характерные для национального искусства. Наиболее ярко и последовательно произведения такого плана представлены в творчестве В. Новикова, Б. Баяхунова, О. Хромовой. Спорадически к принципам неоклассицизма обращались Г. Жубанова, А. Меирбеков, М. Сагатов, С. Еркимбеков и другие композиторы. В категорию «классики» в понимании казахстанских авторов включается не только наследие европейской культуры, но и национальная профессиональная музыка устной традиции, и классические традиции Востока (представленные в казахстанской музыке через обращение к восточной поэзии, уйгурскому *мукаму*, индийской *раге* и т.п.). Одновременное включение в полистилистические опусы цитат из мировой и казахстанской

⁸⁵ См. аналитический очерк в конце главы.

классики формирует представления о музыке как о национальном, «... которое имеет ценность для всего человечества», А. Н. Сохор [249, с. 8].

Существуют не только различия, но и сходства классико-романтического и национально-авангардного направлений. Можно отметить общее для них тяготение к *программности*, что объясняется ведущей ролью синкретического сказительского искусства в системе традиционной культуры. Как пишет А. И. Мухамбетова, «вековое развитие инструментальной музыки в тесной связи с устным фольклором привело к тому, что синкретическая форма музицирования (рассказ с игрой) оказалась доминирующей в традиционной казахской культуре, что отразилось на всех наиважнейших сторонах инструментального мышления» [187, с. 119]. Связь инструментальной музыки с сюжетом как композиционная модель, остаётся актуальной и в творчестве современных композиторов. К примеру, практически все симфонии последних десятилетий обладают программой различного типа (картинная, обобщённо-сюжетная, последовательно-сюжетная). Например, симфонии А. Серкебаева «Противостояние» (1987); Б. Баяхунова Пятая «Аура Востока» (2000), Шестая «Экологическая» (2007), Седьмая «Коркыт» (2011); А. Бестыбаева «Идея фикс» (1992), «Жертвоприношение Тенгри» (2008); С. Абдинурова «Иерусалим».

Ещё одно свойство присуще большинству произведений различных стилевых направлений – диалогичность в широком семиотическом смысле. Период переосмысления культурного наследия, с одной стороны, и мировые культурные процессы (постмодернистские тенденции, влияние глобализации), с другой – повлияли на актуализацию диалога как художественного принципа и значительное расширение «диалогизирующих» сфер. Практически все названные ранее произведения в идее, программе или в структуре содержат сопоставление культур, эпох, идеологий. К примеру, в симфонии «Жертвоприношение Тенгри» Адиль Бестыбаев в качестве программной основы выбирает уникальный памятник начала XIV века – латино-персидско-кипчакский словарь *Codex Cumanicus* [130, с. 484]. Идея общности христианства и культа Тенгри выражается через интонационное сближение

темы средневековой секвенции *Dies irae* и попевок в духе традиционных речитаций-терме, а также домбрового ритмического начала. Масштаб замысла подчёркивает введение в симфонию органа. Хотя сама тема *Dies irae* не цитируется, но в эпизоде органной импровизации угадываются характерные для неё интонации опевания (Пример 2).

Пример 2. А. Бестыбаев. Симфония «Жертвоприношение Тенгри». Тема органной импровизации (эпизод в разработке)

Таким образом, стилистическое и жанровое многообразие современной казахстанской музыки свидетельствует о завершении этапа формирования национальной классики. Период активного освоения авангардных техник (1980–1990-е годы) совпал с усилением внимания к незатронутым ранее аспектам национальной специфики, что было вызвано переменами в обществе в период обретения независимости (1992 год). До настоящего времени связь с традицией остаётся главной доминантой в творческих поисках композиторов всех поколений, но круг этих поисков существенно расширился.

Изучение стилистических тенденций в академической музыке Казахстана 1980–2015 годов позволяет сделать ряд выводов.

Современная казахстанская композиторская школа характеризуется двумя основными стилистическими направлениями (классико-романтическим и национально-авангардным). Приоритетом остаётся опора на традиции

европейского и казахстанского академического искусства, авангардные опусы носят преимущественно экспериментальный характер.

Творческие поиски казахстанских композиторов отражают (а иногда предвосхищают) процессы в культуре страны в целом: переоценка культурного наследия, возрождение древних традиций, углубление и расширение сферы национального искусства, выход его на мировой уровень.

Казахстанская академическая музыка стремится к полноте отражения традиционной картины мира современными средствами. В этом направлении развиваются идейно-философские основы композиторского творчества. Опора на этнические звукоидеалы тесно связана с расширением тематики произведений в сферу архаики. Оно дало импульс к освоению таких современных композиционно-технических комплексов, как сонористика, электронная музыка, спектрализм. Особенности национального авангарда остаются избирательное отношение к техническим инновациям и ориентация на современное выражение национально-специфического (с заметным влиянием неoarхаики, «Музыки мира», полистилистики).

Обновление стиля, расширение и углубление понимания национальных основ творчества отразились в жанровой системе композиторской музыки Казахстана.

2.2 Жанровая система академической музыки Казахстана в 1980–2015 годах

Жанровая система *современного* композиторского творчества Казахстана до настоящего момента не становилась объектом самостоятельного комплексного исследования. В контексте истории национальной композиторской школы *советского периода* она рассмотрена в исследовании У. Р. Джумаковой, согласно которой в 1920–1980-х годах сформировались три жанровых направления:

1. Жанры, сложившиеся в национальной или европейской традиции и продолжающие своё развитие в соответствующем виде современного творчества.

2. Жанры, сложившиеся в национальной традиции и получившие развитие в новых жанровых условиях при взаимодействии с европейской музыкальной традицией.

3. Жанры, сложившиеся в условиях взаимодействия европейских и национальных традиций. [53, с. 113]

В целом в исследуемый период взаимодействие традиций на уровне жанра сохраняет своё значение. Со стороны казахского искусства в него включаются песня и инструментальный *кюй*, со стороны европейского – система многообразных музыкально-театральных, инструментальных и вокальных жанров. Однако жанровые предпочтения композиторов, а вслед за ними и структура системы меняются.

Выделим три важнейших качества музыкальной культуры (из описанных ранее в Главе 1), в наибольшей степени повлиявших на перемены в сфере музыкальных жанров. Изменение статуса национальной культуры (периферия→центр), её новая роль в мировой системе определили *открытость казахстанской музыки*, её восприимчивость к новым общемировым тенденциям. Это проявилось, прежде всего, в *появлении новых жанровых форм* на основе синтеза традиционных и академических композиторских жанров. *Двуязычие казахстанской музыки*, наличие двух параллельно развивающихся традиций (эндогенной и привнесённой) обусловило *адаптацию традиционных жанров* в системе академической музыки. *Социально-экономические факторы* повлияли на ситуацию кризиса музыкально-сценических и масштабных инструментальных жанров в 1990-е годы и её преодоление в 2000-х.

Новейший этап истории казахстанской музыки интересен поисками композиторов в области жанрового синтеза: соединения черт различных европейских жанров (например, опера-балет), европейских и национальных

(*кюй*-поэма), различных национальных жанров (*кюй-толгау*). Обновление жанровой системы во многом обусловлено обновлением национального стиля, что наглядно видно из *Таблицы 6* (см. далее).

Сжатость во времени, высокая концентрация музыкально-исторического процесса в казахстанской музыке советского периода привели к синхронизации завершающего этапа формирования национальной классики и зарождения национально-авангардных явлений. Это обусловило возникновение двух встречных тенденций: *стабилизации* и *дестабилизации* жанров [244, с. 235].

Важным фактором обновления жанровой системы стал новый взгляд на систему традиционной музыки и её взаимодействие с композиторской традицией. В этой связи, новые перспективы для изучения взаимодействия традиционных жанров с академическими открывает теория *изоморфизма традиций* И. И. Земцовского⁸⁶ [110] и соотносимая с ней концепция жанровых дублей в традиционной музыке А. Б. Кунанбаевой [163]. Согласно мысли И. И. Земцовского, композитор, обладая высокой степенью одарённости, в каком-то смысле вступает с фольклором в соперничество, как бы создавая свою традицию [110, с. 127]. Композиторы молодой национальной композиторской школы, ощущающие глубокую связь с традиционным искусством, неизбежно примеряют его модели к новым для национальной культуры жанрам. Явлением изоморфизма можно объяснить неоднократно отмечаемые казахстанскими музыковедами предпосылки к созданию оперы и симфонии, заложенные в традиционных песне и *кюе*⁸⁷. Принцип подобия

⁸⁶ И. Земцовскому принадлежит также популяризация идеи Джона Блэкинга, который предлагал рассматривать единую европейскую музыкальную традицию как одну из этнических (в широком смысле) традиций, а традиционное музыкознание – как отрасль всеобщего музыкознания [106, с. 3-4]. Хотя, И. И. Земцовский отмечает, что в отношении науки такое положение пока представляется одной из наилучших перспектив, но никак не объективной реальностью. Иерархическое равенство в понимании европейской и любой другой национальной традиции позволяет дать более гибкое объяснение интенсивному взаимодействию разных музыкальных культур на уровне музыкального языка и на уровне жанров.

⁸⁷ Приведу несколько примеров из работ казахстанских учёных. Т. К. Джумалиева пишет о межкультурных взаимодействиях, конвергенции (в широком смысле – приближении, схождении) традиций, их сходстве и возникающей на их основе западно-восточной формуле перехода (в связи с внедрением принципов *айтыса* в оперную драматургию на примере оперы «Биржан и Сара»

ложится в основу целой сферы жанровых экспериментов, которые обобщённо можно назвать оркестровыми (или академическими) *кюями*. Этот феномен будет рассмотрен далее.

В исследуемый период академические жанры продолжают развиваться в ситуации, часто характеризуемой как кризис. Уменьшение аудитории академической музыки, снижение её общего культурного уровня объясняются как общемировой тенденцией, так и сложившейся в стране в 1990-е годы социально-экономической ситуацией. Наиболее заметно это в музыкально-сценических жанрах, но и в остальных в разной степени наблюдаются признаки застоя⁸⁸.

Историческое наложение кризисов различной природы (кризис духовности, социально-экономический) на процесс переосмысления наследия вызывает глубокие изменения в жанровой системе академической музыки Казахстана. Прежде всего, отмечается снижение творческого интереса к крупным жанрам (опера, симфония, оратория), рост значения прикладных жанров (в особенности киномузыки), обращение композиторов письменной традиции к сфере массовой культуры. Особое значение получают эксперименты: соединение черт разных жанров (европейских с европейскими, европейских с традиционными и традиционных с массовыми), свободно-

М. Тулебаева [58]). С. А. Кузембаева пишет о национальных истоках жанра оперы и о чертах оперности в песенном искусстве Казахстана [159]. В какой-то мере на изоморфизме традиций основан и феномен «двойного слуха», описываемый А. К. Омаровой как ориентированность восприятия композитора (и слушателя) на индивидуальный стиль («европейский профессиональный посттрадиционализм») и на «корпоративные эквивалентности» «профессионального и непрофессионального традиционализма» [217]. Двойная ориентация слуха воспитывается разными путями, но, независимо от генезиса, является обязательным условием органичного соединения национальных и европейских жанров, а также создания национального стиля.

⁸⁸ Вызванный экономической ситуацией 1990-х годов кризис академических жанров продолжает развиваться и в относительно благополучные первые десятилетия XXI века, поскольку целое поколение потенциальных слушателей выросло в обстановке снижения общего уровня культуры, подмены гуманитарных ценностей. В этом отношении ситуация в Казахстане во многом повторяет ситуацию в России, на которую неоднократно указывали в прессе такие деятели искусства и науки, как А. Сокуров [177], С. Кара-Мурза [333] И. Медведева [337]. Положительные изменения в сфере музыкального театра начались с 2013 года, когда в Астане был основан театр Астана-опера, получивший беспрецедентный объём финансирования и всецелую государственную поддержку.

жанровые композиции, синкретиз различных видов искусства. Эксперимент также становится одним из средств привлечения аудитории.

В формировании жанровых предпочтений казахстанских композиторов немаловажную роль играют музыканты-исполнители. Возможность исполнения произведения зачастую становится решающим фактором его создания. Следует отметить роль таких коллективов, как Государственный духовой оркестр РК (художественный руководитель – Канат Ахметов, создан в 1992), камерный оркестр «Камерата Казахстана» (художественный руководитель – Гаухар Мурзабекова, создан в 1997 году), Государственный струнный квартет им. Г. Жубановой (художественный руководитель – Ернар Мынтаев, создан в 1988 году), ансамбль современной музыки «Игеру» (художественный руководитель – Санжар Байтереков, создан в 2015 году). Все они возникли в исследуемый период. Отличительной особенностью работы этих коллективов стало активное сотрудничество с казахстанскими композиторами.

Прежде чем рассмотреть подробнее судьбу различных жанровых сфер казахстанской музыки, представим жанровую систему композиторского творчества в контексте обозначенных в п. 2.1 стилевых тенденций (Таблица 6).

Таблица 6. Жанровая система в казахстанской музыке 1980–2015 годов в контексте стилевых тенденций

Классико-романтическое направление			
Стилевые тенденции:	<i>универсальная</i>	<i>традиционная</i>	<i>искусственно-синкретическая</i>
Преобладающие жанры:	<ul style="list-style-type: none"> • Одночастные симфонические произведения (поэмы, картины, увертюры) • Симфонии • Концерты • Кантатно-ораториальный • Камерно-инструментальные миниатюры и циклы • Камерно-вокальные (песни, циклы) • Балет • Опера 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Кюи</i> и поэма для оркестра народных инструментов • Концерт для реконструированного (чаще <i>кобыз-прима</i>) либо европейского (баян, фортепиано) инструмента с оркестром нар. инструментов • Камерные пьесы и <i>кюи</i> программного характера (для традиц. инструментов соло или ансамблей) • Песни, соединяющие черты жанров традиционной и эстрадной песни 	<ul style="list-style-type: none"> • Симфонические произведения с расширенным составом (нередко включающие чтеца, хор, солистов, фольклорный ансамбль и др.) • Одночастные и сюитные произведения для нетрадиционных составов (иногда смешанные европейские и национальные инструменты) • Смешение академических и массовых жанров (эстрадно-симфонические, симфоджаз, мюзикл и пр.)

Национально-авангардное направление			
Стилевые тенденции:	<i>универсальная</i>	<i>традиционная</i>	<i>искусственно-синкретическая</i>
Преобладающие жанры:	<ul style="list-style-type: none"> • Поэмы для различных составов • Инструментальные и вокально-инструментальные композиции, в том числе для экспериментальных составов • Вокальный цикл 	<ul style="list-style-type: none"> • Поэмы и картины для различных составов • Инструментальные и вокально-инструментальные композиции, в том числе для экспериментальных составов • Импровизации и перформансы • <i>Кюй</i> для экспериментальных составов • Свободно-жанровые композиции («Пьеса для ...», «Музыка для ...», «Композиция» и т.п.) 	<ul style="list-style-type: none"> • Свободно-жанровые композиции (чаще для нетрадиционных и смешанных составов) • Импровизации и перформансы • Мультимедийные композиции

Таблица 6 выполнена на основе Электронной базы данных произведений казахстанских композиторов 1980–2015 годов (Приложение 1). В ней наглядно отражены основные изменения в жанровой системе: синтез, тяготение к одночастным жанровым формам, жанровые эксперименты.

Таким образом, стабилизация жанров в исследуемый период выражается в формировании устойчивых ориентиров на претворение национального начала через *кюй* и возникновении на их основе национально-специфических жанров (камерный и оркестровый *кюй*, *кюй-толгау*). Дестабилизация происходит под влиянием новых стиливых ориентиров, стремлении к индивидуализации творческих концепций. Чтобы выявить специфику проявления названных тенденций, рассмотрим подробнее различные жанровые сферы академического музыкального искусства: музыкальный театр, симфоническую музыку, камерные инструментальные и вокальные жанры.

2.2.1 Современный казахстанский музыкальный театр

С момента зарождения национальной композиторской школы важнейшим творческим приоритетом было создание опер и балетов. Особая роль музыкального театра (в особенности оперы) в системе музыкальных жанров национальной культуры подчёркивалась В. Дж. Конен [149, с. 423]. Появление кинематографа и жанров так называемого «третьего пласта»

ослабило позиции оперы, но в течение всего советского периода национальный музыкальный театр был одной из важнейших жанровых сфер как в плане востребованности у слушателей, так и в плане государственной поддержки.

Группой исследователей Института литературы и искусства им. М. О. Ауэзова (С. А. Кузембай, Г. Ж. Мусагулова, З. М. Касимова) был создан справочник по казахским операм, в который были включены 44 произведения (1934–2007)⁸⁹ [312, с. 287-288]. Если до 1981 года новые оперы появлялись достаточно регулярно, а 1980 год стал самым продуктивным в истории оперного искусства (пять произведений⁹⁰), то в последующие два десятилетия наблюдается резкий спад. После оперы Б. Жуманиязова «Махамбет» (1986) следующим завершённым произведением этого жанра стала опера «Абылай хан» Е. Рахмадиева (1998).

Можно выделить несколько причин сложившейся кризисной ситуации: социально-экономические (ухудшение материального положения культуры в 1990-х годах, затянувшийся ремонт здания (1993–2000) единственного на тот момент оперного театра республики ГАТОБ им. Абая); смена поколений артистов в 1980–1990-х, сопряжённая с проблемами подготовки молодых кадров, о чём не раз высказывалась Г. Жубанова⁹¹. Композитор также отмечает,

⁸⁹ На данный момент список расширился. В 2007 году Айткали и Арман Жайымовы завершили оперу «Султан Бейбарс». В 2010 году завершил камерную оперу «На сайте Mail.ru» Бакир Баяхунов. Кроме того, в список не включены незавершённые оперы либо завершённые лишь в клави́ре (например, «Буранный Едыге» Г. Жубановой 1991, «Толе бий» Ж. Турсунбаева 1995). По разным оценкам количество не завершённых либо не исполнявшихся опер, написанных в период с 2000 по 2014 год достигает тринадцати. В данном исследовании внимание уделено, прежде всего, завершённым произведениям, в той или иной форме прозвучавшим со сцены.

⁹⁰ В 1980 году завершены «Акан-сере – Актоткы» С. Мухамеджанова, «Песнь о Целине» Е. Рахмадиева, «Алдаркосе» Т. Мухамеджанова, а также его рок-опера «Жеруйык» и опера-балет «Калкаман и Мамыр» Б. Кыдырбек. Кроме того, в 1981 году завершена опера Г. Жубановой «Двадцать восемь».

⁹¹ Рассказывая о премьере оперы «Двадцать восемь», Г. А. Жубанова отмечала: «Я уже писала о прекрасном исполнении основных партий нашими оперными звёздами. Мне повезло, что все они участвовали в моём спектакле». И далее она перечисляет имена Е. Серкебаева, В. Яковенко, Р. Джамановой, Ш. Умбеталиева, Г. Есимова, Е. Исакова, А. Днишева, М. Мусабаева [90, с. 25-26]. Спустя десять лет, в 1991 году в заметке о завершённом клави́ре оперы «Буранный Едыге» или «Легенды Айтматова» написала: «В театр пока не отдаю оперу. Не время... На эту оперу я столько сил положила. Боюсь, разочаруют» [89, с. 63]. Композитор высказывала сомнения по поводу того, что оперная труппа справится со сложностью постановки и сценографии, современным вокально-хореографическим решением, глубиной философской концепции произведения. Эти два примера

что узость внешних творческих связей, отсутствие постановок за пределами страны негативно отражались на казахстанской опере [91, с. 40]⁹².

В 2000-х годах ситуация меняется: организуются новые театры (в Астане и Чимкенте), для которых строятся здания, оснащённые современной постановочной техникой⁹³. Появляется возможность усиливать труппы театров приглашёнными артистами. Композиторы вновь обращаются к жанру оперы. После «Аблай хана» Е. Рахмадиева⁹⁴ в 2005 году завершает работу над оперой «Домалак-ана» по старинной казахской легенде о мудрой святой женщине Д. Ботпаев (либретто М. Исакбай, Н. Оразалин). Если эта опера ещё ждёт своей постановки⁹⁵, то опера А. Серкебаева «Томирис» по роману «Саки» Б. Джандарбекова была поставлена через год после завершения в 2007 году (либретто и постановка Л. Имангазиной). Эта премьера имела большой общественный резонанс: широкое освещение в прессе, творческие встречи с авторами, исследования [200]. Опера «Гибель Отрара» («*Отырар шайқасы*») М. Мангитаева, написанная в 2007 году по мотивам одноименного романа Х. Адилбаева, до настоящего момента полностью не ставилась, но отдельные номера нередко звучат в концертных программах.

Все названные произведения («Махамбет», «Аблай хан», «Домалак-ана», «Томирис» и «Гибель Отрара») относятся к типу исторических опер,

демонстрируют наметившееся к 1990-м годам снижение уровня исполнения и постановок. Причины этой тенденции заслуживают отдельного исследования. В качестве гипотезы можно выдвинуть следующие: смена поколений артистов, частая смена руководства театра, просчёты в системе образования и привлечения молодых специалистов.

⁹² После премьеры её оперы «Двадцать восемь» в ноябре 1982 года в Москве следующей зарубежной постановкой стала премьера оперы «Абай» А. К. Жубанова и Л. А. Хамиди в Государственном театре города Майнинген (Германия, 2012) режиссёра А. Хаага (дирижёр – Алан Бурибаев, правнук А. Жубанова) [56].

⁹³ Помимо реконструированного ГАТОБ им. Абая открылись Национальный театр оперы и балета им. К. Байсеитовой в Астане (2000–2014), Областной театр оперы и балета в Шымкенте (Чимкенте, 2007–2008), а также театр «Астана Опера» (2012). Постановлением Правительства РК от 3 февраля 2014 года театр им. К. Байсеитовой закрыт, а артисты перешли в театр «Астана Опера».

⁹⁴ Оперный спектакль «Абылай хан» был поставлен в ГАТОБ им. Абая в 2004–2005 годах российским оперным режиссёром Ю. Александровым. За эту постановку режиссёр был удостоен Государственной премии РК. Его можно увидеть полностью в записи 2010 года на интернет-сайте kaztube: <http://kaztube.kz/ru/video/42967>.

⁹⁵ Усилиями артистов ГАТОБ им. Абая под руководством дирижёра Н. Жарасова в 2008 году всё же была осуществлена концертная постановка оперы [308].

продолжающих традиции А. Жубанова, Л. Хамиди и М. Тулебаева (оперы «Абай» 1944, «Биржан и Сара» 1946), которые, в свою очередь, опирались на достижения русской исторической оперы XIX века. Очевиден интерес авторов не только к недавнему прошлому казахского народа, но и ко временам этнической архаики (эпохам саков, монгольского нашествия). Обращение к знаменательным событиям древней истории страны обусловлено общим для периода реинтерпретации культурного наследия интересом к значимым историческим фигурам и событиям.

Иллюстрация 6. Финальная сцена из оперы «Абылай хан» Е. Рахмадиева в постановке Ю. Александрова (ГАТОБ им. Абая). Абылай хан – Талгат Кузембаев, Бухар жырау – Беимбет Кожобаев



Иллюстрация 7. А. Серкебаев опера «Томирис» в постановке Л. Имангазиной, 2007. Томирис – заслуженный деятель РК Ж. Баспакова.



В вопросах жанра, драматургии и музыкальной композиции авторы опер опираются на традиции национальных лирико-эпических, героических и героико-эпических опер. Композиторы для достижения большей художественной достоверности, драматизации *синтезируют различные типы оперы*. Так, черты психологической драмы можно увидеть в героической опере «Махамбет» Б. Жуманиязова [161, с. 374-376]. Сюжетная многослойность оперы «Томирис» А. Серкебаева определяет синтетичность её жанровой основы, которую исследователь А. Б. Еникеева определяет как «*историческую мелодраму, синтезирующую историко-эпический и лирико-психологический типы опер*» [77, с. 97].

В созданных казахстанскими композиторами операх используются хорошо известные принципы *обобщения через жанр* (А. Альшванг), симфонизации, которые продолжают развиваться современными композиторами. Типичным для национальной оперы стало обращение к жанрам традиционной культуры: обрядовым *жоктау* (поминальная песня) и свадебного цикла; устно-профессиональным жанрам речитации (*терме, желдирме, шешендик сёз* – каз. *терме, желдірме, шешендік сөз*), песни, *кюя*, поэтическим состязаниям-*айтысам* [218]. Особенностью опер последних десятилетий стал постепенный отказ от прямого цитирования, освоение композиторами глубинных пластов традиционной музыки.

В опере «Махамбет» Б. Джуманиязова (1986) метод обобщения через жанр применяется в отношении различных сфер традиционной и академической музыки. Жанр поминального плача *жоктау* использован в прологе (хор народа) для обобщённой передачи горечи утраты, а также звучит в кульминации второго действия оперы – сцене гибели народного героя Исатая. Композитор использует текст поэмы Махамбета Утемисова, к которому сочиняет оригинальную мелодию [161, с. 375]. Многогранно претворён здесь жанр марша: и как марш-гимн восставших, символизирующий единение героя с народом (третья картина первого действия); и как олицетворение бездушной силы в марше духового оркестра (сцена столкновения отряда карателей и народа из третьей картины второго действия).

Жанры традиционной речитации ещё в первых национальных операх («Абай» А. Жубанова, Л. Хамиди, «Биржан и Сара» М. Тулебаева) связаны с персонажами *жырау* (сказитель, поэт, советник правителя) и *акынов* (поэт-

представитель народа). Различные разновидности этих жанров встречаются в операх «Махамбет», «Домалак Ана», «Гибель Отрара».

Особенное значение они приобретают в опере «Абылай хан» Е. Рахмадиева (1999). Здесь включение *терме*, *желдирме*, *шешендик сёз* – это и метод обобщения через жанр (тип мелодики как способ передать эпический масштаб исторических событий), и метод образной конкретизации (партия Бухара жырау строится на речитациях с использованием 7–8-сложного метра, характерного для данной жанровой сферы, что ассоциируется с типом носителя эпической традиции). При этом композитор не вводит цитаты. Все формы традиционной речитации в опере выполнены методом стилизации [185, с. 402] (Пример 3).

Пример 3. Е. Рахмадиев. «Абылай хан». Речитатив Бухара жырау из 1 картины 1 действия

$\text{♩} = 60$
pp
 А - ей! Жүн жіт-ті әб-ден жі-гер-ді, Сар-ғайт-ты әб-ден са-на
 - ны. І-рі-ген ай - ран се - кіл - ді, Бет -бе-ті-не ел тоз - ды.

Особый вид экспериментов в сфере музыкального театра представляют произведения в *смешанных жанрах: опера-балет, рок-опера-балет*. Первым спектаклем такого рода на стыке академического искусства и музыки третьего пласта стала рок-опера-балет «Брат мой, Маугли» А. Серкебаева на либретто и в постановке Д. Накипова (1980). Близкое по форме (номерная композиция), и по сценическому воплощению современному мюзиклу, произведение отличается высокой драматургической значимостью балетных сцен, предполагающих использование классической и современной хореографии. В музыкальном языке органично сочетаются элементы рок-н-ролла и академической музыки.

Иного рода синтез наблюдается в опере-балете «Калкаман и Мамыр» Б. Кыдырбек (2006, либретто К. Кенжетаева). Сюжет истории любви «казахских Ромео и Джульетты» уже использовался ранее в первом казахстанском балете композитора В. Великанова (1938). Драматизм повествования, многослойность сюжетных линий, по словам Б. Кыдырбек, сложно воплотить только средствами

балета. Синтез балета и оперы достигается через разделение сценических планов на «реальный мир» (опера) и «внутренний мир героев» (балет) [335]. Музыкально-выразительная сторона оперы-балета отличается современностью звучания при достаточно скромном использовании новейших технических средств, что берёт начало в творческом методе Г. Жубановой (опера «Енлик-Кебек», 1975). В вокальных партиях проявляются черты эстрадной песни, народной мелодики. В музыкальном плане произведение Б. Кыдырбек продолжает традиции национальной оперы. В репертуаре Национального театра оперы и балета им. К. Байсеитовой (г. Астана) «Калкаман и Мамыр» продержалась до закрытия театра в 2014 году (*Иллюстрация 8*).

Увлечение жанром *рок-оперы* молодых советских композиторов, безусловно, связано с известным произведением Э. Л. Уэббера «Иисус Христос – суперзвезда» (1971). В этом смысле рок-оперы и рок-балеты казахстанских композиторов 1970–1980-х годов находятся в одном ряду с такими произведениями, как «Орфей и Эвридика» А. Журбина (1974), «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты» (1976) и «Юнона и Авось» (1981) А. Рыбникова.

Рок-балет «Легенда о Манкурте» К. Шильдебаева (1978, незакончен), рок-опера-балет «Брат мой, Маугли» А. Серкебаева, мюзиклы «Мади» К. Дуйсекеева (1982), «Макташылар» («Хлопководы») М. Мангитаева (1989), открывают историю *национального мюзикла*. Интерес к этому жанру возрождается в 2000-х годах, что обусловлено, с одной стороны, расширением возможностей постановки (увеличение финансирования культуры, открытие новых театров), с другой – поиском путей к новой, молодёжной аудитории. Либретто мюзиклов и рок-опер создаются на основе сюжетов народного лирического эпоса (мюзиклы «Акку Жибек» К. Дуйсекеева, 2002, «Козы Корпеш – Баян Сулу» Б. Дальденбаева, 2002), народных сказаний («Жеруйык» («Обетованная земля») Т. Мухамеджанова, 2013⁹⁶). Сюжеты других постановок рождены современностью: рок-опера-балет «Такыр» («Растрескавшаяся

⁹⁶ Первая редакция – 1980.

земля») Н.Кульсариева и Е. Канапьянова (2000) о трагедии Аральского моря (Иллюстрация 9); мюзикл «Астана!..» А. Серкебаева (2010) о столице Казахстана и молодом поколении казахстанцев (Иллюстрация 10).

*Иллюстрация 8. Б. Кыдырбек. Опера-балет
«Калкаман и Мамыр»*



*Иллюстрация 9. Н. Кульсариев,
Е. Канапьянов. Сцена из
спектакля «Такыр». Исп.
солисты Театра современного
танца «Самрук»*



Иллюстрация 10. А. Серкебаев, «Астана!..». В роли Асами – Асем Сембина



Однако многие мюзиклы и рок-опер 2000-х годов не удерживаются в репертуаре театров. Среди внешних причин этого явления можно назвать нехватку артистов, специализирующихся в этом жанре, малочисленность аудитории. Внутренние причины кроются в недостатках либретто,

отличающихся наивностью, простотой фабулы; драматургическими просчётами авторов.

В музыкальном языке казахстанских мюзиклов можно отметить успешный опыт синтеза национального начала с традициями западной музыкальной культуры «третьего пласта» (рок, джаз, поп-музыка) и отечественной эстрады. Как показывают первые премьеры, сфера национального мюзикла – одно из перспективных направлений развития музыкального театра в Казахстане. Постановка первых национальных мюзиклов, раскрывшая проблемы профессиональной базы артистов, драматургов и композиторов, в дальнейшем может способствовать росту уровня спектаклей и увеличению их количества.

История *казахстанского балета* во многом повторяет историю оперы. К 1960-м годам складываются и основы национального академического танца, и национальная хореографическая школа, и музыкальные принципы национального балета. 1960–1980-е годы музыковед Е. Г. Кондаурова называет качественно новым этапом развития балетного жанра в Казахстане [145, с. 66]. Его начало связано с появлением балета «Легенда о белой птице» Г. Жубановой (1966). Конец также ознаменован балетом Г. Жубановой – «Каракоз» (1989). Стагнация 1990-х переходит в активные творческие поиски 2000-х.

Музыка балета к 1980-м годам прошла путь от цитатных спектаклей номерной композиции («Калкаман и Мамыр» В. Великанов, 1938) до бессюжетного балета-симфонии, где национальное начало претворяется опосредованно, через интонационный строй, использование характерных средств музыкальной композиции («Фрески», Т. Мынбаев, 1981). Своеобразное преломление находят в балете выработанные в инструментальных жанрах ассоциации лирических образов с традиционной песней, моторных – с *кюем*.

В исследуемый период композиторы и либреттисты работают практически во всех балетных жанрах. Однако преобладают балеты эпического плана («Фрески» Т. Мынбаева, 1981), лирические («Глеп и Сарыкыз» А. Серкебаева, 2008) и сказочные («Воздушное кочевье» А. Раимкуловой, 2008).

С инновациями в области применения *кюя* связан балет «Аксак кулан» А. Серкебаева (1975). Это произведение представляет собой своего рода жанровый эксперимент, в котором, как пишет казахстанский музыковед Г. К. Котлова, не только сценарную, но и музыкальную драматургию обуславливает народный образец [154, с. 154]. Источник сюжета *кюй-легенда* (термин А. И. Мухамбетовой) становится образной и композиционной основой музыки балета, пронизывая практически все номера. Связанные с легендой архаичные образы обуславливают соответствующую эстетику произведения. Подобного рода эстетические установки в последующие годы станут доминирующими в хореографическом искусстве Казахстана.

Важную роль в дальнейшем развитии национального балета сыграли хореографы З. Райбаев и Д. Накипов, ставшие авторами многих либретто, в основу которых были положены новые национально-стилевые идеи. Характерными направлениями их поисков в области нового хореографического стиля стали синтез классического танца с национальным и применение современных технических приёмов (экспрессивная пантомима, пластика быта, акробатика) [235, с. 164].

Как в хореографии, так и в музыке важной вехой в развитии жанра стал балет Т. Мынбаева «Фрески» (1981), созданный на основе одноименной симфонической поэмы⁹⁷. В нём отмечается свободное взаимодействие элементов традиционной музыки, академического искусства XX века и рок-музыки [158, с. 99]. В музыке балета преломляются представления автора о «предыстории» народа, что выражается не в цитировании и не в стилизации, а в применении особого интонационного строя, названного музыковедом Л. Д. Федяниной «*стихией первоизданного движения*» [262, с. 127].

Последней премьерой советской эпохи стал балет «Каракоз» Г. Жубановой по трагедии М. Ауэзова (1989, премьера 16 сентября 1990). Хореография Г. Д. Алексидзе, сценография Ю. А. Гегешидзе (Грузия)

⁹⁷ Некоторые исследователи так высоко оценивают это произведение, что ставят его в один ряд с «Весной священной» И. Стравинского и «Скифской сюитой» С. Прокофьева [235, с. 167].

гармонично вписались в новаторский замысел композитора по созданию нового национального балета. Г. Жубанова ориентировалась на установки социалистического реализма, продолжив известную в западной культуре линию симфонизации танца (К. Дебюсси, М. Равель). *«Национальный сюжет – это не музейное любование, а материал для выражения чувств, мыслей, страстей современного человека...»*, – пишет композитор [96, с. 51]. Спустя 24 года после первой премьеры балет вновь принят к постановке театром «Астана Опера»⁹⁸. Спектакль «Каракоз» стал первым национальным балетом, вошедшим в репертуар нового театра, что обусловлено, в первую очередь, музыкально-драматургическими достоинствами произведения, сценичностью сюжета, современным национальным стилем.

В 1990-е годы исполнительская школа казахстанского балета и композиторское балетное творчество переживают глубокий кризис, связанный с отсутствием материальной базы, затянувшимся капитальным ремонтом здания ГАТОБ им. Абая: *«В этот период труппа потеряла большинство спектаклей своего репертуара <...>. Большинство уехавших тогда так и остались за рубежом»* [99].

В 2000-х годах появляется немало балетных партитур (см. Приложение 1). Интерес к балету обусловлен подъёмом исполнительского искусства и «реставрацией» национальной балетной школы, а также возможностями реализации принципов симфонической программности, разрабатываемых композиторами в произведениях других жанров. Среди авторов произведений этого жанра выделяются новизной и оригинальностью К. Шильдебаев («Тамыр», 2004; «Адам», 2007); С. Еркимбаев («Минарет», 2003); А. Серкебаев («Тлеп и Сарыкыз», 2008); А. Бестыбаев («Байтерек», 2010), а также балеты Б. Дальденбаева, В. Стригоцкого, А. Раимкуловой, Е. Хусаинова, Т. Нильдикешева, Н. Нуридина и другие.

⁹⁸ Премьера 5 декабря 2014 года в постановке профессора Европейской академии балета, лауреата международного конкурса балетмейстеров Вакиля Усманова (Австрия). Дирижер-постановщик – заслуженный деятель РК Абзал Мухитдинов, художник-постановщик – Софья Тасмагамбетова.

Рост творческой активности в сфере балета в 2000-х стал своего рода феноменом «договаривания» прерванных в начале 1990-х тенденций. Либретто многих современных балетов написаны на основе сюжетов народных сказок (В. Стригоцкий-Пак, А. Раимкулова, Б. Дальденбаев, Н. Нуридин). Национальный сказочный балет развивался на принципах балетов П. И. Чайковского. В этом жанре традиции русско-советского балета тесно переплетаются с национальными (в частности, иллюстрацией повествования инструментальными эпизодами-кюями). Отсутствие либо недолговечность постановок затрудняют оценку музыкально-драматургических качеств этих произведений. Среди характерных композиционных приёмов отметим связь образных сфер с традиционными казахскими жанрами. Особенно многогранно использование кюя. Композиторы применяют его как метод создания образа (образ места, образ движения), как программно-иллюстративный эпизод, как способ развития материала (идея развёртывания темы из интонационной ячейки).

Пример 4. А. Раимкулова, балет «Воздушное кочевье», тема аула (кюй как образ места)

Vivo

The musical score for Example 4 consists of two systems of piano and violin parts. The first system shows the piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and chords, while the violin plays a melodic line with accents. The second system continues the piano accompaniment and violin melody, with the violin part becoming more active and melodic.

Пример 5. Б. Дальденбай, балет «Пери любви», 2 картина («Лес»), основная тема (кюй как программно-иллюстративный эпизод)

Жылдам (Скоро)

The musical score for Example 5 consists of two systems of piano and violin parts. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes and chords. The violin part plays a melodic line with accents, mirroring the piano accompaniment's rhythm.



Балеты К. Шильдебаева («Геометрия чувств», «Тамыр», «Адам»); С. Еркимбекова («Минарет»), отчасти А. Серкебаева («Тлеп и Сарыкыз»), Е. Хусаинова («Көк-бөрі Күлтегін») продолжают линию «Фресок» Т. Мынбаева. Не случайно в поставленных балетах (К. Шильдебаев, А. Серкебаев) преобладает хореография в стиле модерн, соединяющая классический танец с акробатическими приёмами и пантомимой, элементы национального и европейского танца. Характеризуя хореографию спектакля «Тлеп и Сарыкыз» (хореограф – Марго Саппингтон, США), Г. Т. Жумасеитова отмечает синтез *«иностранного и отечественного, современного и классического, с легко читаемым восточным колоритом»* [99]. (Иллюстрации 11, 12)

В музыкальном отношении ближе всего к «Фрескам» балеты К. Шильдебаева. Композитор обращается к архаике на почве казахских и других этнических музыкальных традиций. Так в балете «Адам» сюжет об архаических временах, о дозвуковой, доречевой культуре, воплощающий образы «протоистории» предполагает соответствующие хореографию (постановщик – В. Гончаров) и



Иллюстрация 11 К. Шильдебаев, балет «Тамыр» в танцтеатре сестёр Габбасовых

звучание, которое композитор находит в применении казахских, тибетских, китайских, вьетнамских традиционных инструментов. «“Адам” поставлен как антипод “Лебединого озера”, без канонов и академических форм», – пишет журналист А. Асонова [318].

Иллюстрация 12. А. Серкебаев, балет «Тлеп и Сарыкыз» (ГАТОБ им. Абая, Сарыкыз – Жанель Тукеева, Тлеп – Фархад Буриев)



Национальный соцреалистический балет («Каракоз» Г. Жубановой) на данный момент масштабного продолжения не получил. Отчасти балетный стиль Г. Жубановой продолжает работа А. Бестыбаева «Байтерек», посвящённая реалиям современного Казахстана.

Музыкальный материал балета составили уже звучавшие ранее оркестровые произведения композитора на темы песен и *кюев* устно-профессиональной традиции («Аксиса» Жаяу Мусы, «Сары жайлау» Таттимбета) и новые номера (цитаты «Корлан» Естая, «Коныр» Абикена Хасенова; авторские темы). Народному мелосу противопоставлены урбанистические ритмы: по сюжету главный герой «возвращается к корням» спустя двадцать лет разлуки с родной землёй. Самобытный стиль автора, соединяющего простоту традиционных мелодий и ритмов с богатой оркестровкой и симфоническим развитием, определяет оригинальность музыкальных номеров. Постановка⁹⁹ и сценография были решены в стиле конструктивизма 1920-х годов (Иллюстрация 13). Вопреки устремлениям авторов создать реалистичные картины современной жизни, спектакль получился несколько наивным, что обусловлено недостатками либретто.

⁹⁹ Хореограф – главный балетмейстер Театра оперы и балета Санкт-Петербургской консерватории имени Римского-Корсакова Давид Авдыш, обладатель премии Президента России 2008 года. Художник-постановщик – заслуженный художник России, лауреат Государственной премии Казахстана Вячеслав Окунев (Санкт-Петербург)

Иллюстрация 13. А. Бестыбаев, балет «Байтерек», сцены из балета



Особым жанром музыкального театра стали *хореографические композиции для танцевальных ансамблей*. Порождённые советской эпохой ансамбли народного танца уже в 1980-е годы «перерастают» жанровые рамки. Действующие в Казахстане Ансамбль классического танца Б. Аюханова (с 2003 года Государственный Академический театр танца Республики Казахстан), многочисленные ансамбли танца (самые яркие – «Салтанат», «Гульдер», «Самрук») ставят не только концертные программы, но и балетные спектакли. Для различных танцевальных коллективов композиторы создают сюжетные и бессюжетные танцевальные композиции, в силу предназначения жанра зачастую опирающиеся на синтез академического и массового искусства.

Для исполнения в концертных программах предназначены хореографические композиции С. Еркимбекова (Музыкально-сценические композиции, посвященные 150-летию Абая, 1995, 1500-летию Туркестана, 2002; «Салтанат», 2001, «Нәзік», 2003, «Дружба» и «Соцветие мира», 2004), Е. Хусаинова «Жастар биі» («Молодёжный танец», 1998), «Жезтырнак» (демоническое существо – старуха с железными ногтями, 2002) и «Томирис» (2007).

Особый тип музыкально-хореографической композиции представляет балет «Степная легенда» (2015), поставленный в ГАТОБ им. Абая на либретто режиссёра Гульжан Туткибаевой (р. 1964). Его музыкальную часть составили образцы симфонической и театральной музыки казахских композиторов Г. Жубановой, Т. Кажгалиева, Н. Тлендиева, М. Сагатова, М. Мангитаева, А. Серкебаева, А. Бестыбаева, тщательно подобранные дирижёром-постановщиком Е. Ахмедьяровым [330]. Такой подход к музыкальной

составляющей спектакля создатели в личной беседе объяснили, с одной стороны, сжатыми сроками выполнения заказа театра, с другой – объективными драматургическими недостатками уже написанных, но ещё не поставленных казахстанских балетов.

В настоящее время состояние сферы музыкального театра благодаря увеличению финансирования значительно улучшилось по сравнению с периодом 1992–2000 годов. Однако влияние кризиса, прежде всего, кризиса духовности не исчерпано. Премьер национальных спектаклей пока ещё очень мало, а поставленные на сценах казахстанских театров оперы, балеты и мюзиклы не удерживаются в репертуарах надолго. Отсутствие постановок современных (второй половины XX – начала XXI веков) западных опер и балетов обуславливает недостаточное знание казахстанскими артистами и композиторами мировых тенденций в этой сфере. Музыкальный театр Казахстана ещё не вернулся на уровень начала 1980-х, и возвращение это потребует времени.

2.2.2 Инструментальная музыка. Оркестровые жанры.

В оркестровых и камерных инструментальных жанрах исторические коллизии отразились в меньшей степени. Относительная простота исполнения и записи привлекает как композиторов старших поколений, так и молодых. Именно в этой сфере композиторы Казахстана высказываются наиболее активно (не считая жанра эстрадной песни). К началу 1980-х годов уже сформированы и интенсивно развиваются такие жанровые сферы, как музыка для симфонического, духового, камерного оркестров, музыка для оркестра казахских народных инструментов, камерная музыка для европейских и произведения для реконструированных и традиционных казахских инструментов.

Отмеченные в предыдущих разделах стилистические тенденции (универсальная, традиционная и искусственно-синкретическая) проявляются в различных жанрах инструментальной музыки неравномерно. Так в

одночастных оркестровых жанрах ведущая роль принадлежит традиционной стилистической тенденции, что выражено преобладанием домбрового *кюя* как жанровой модели и объясняется условной эквивалентностью (термин Ю. Лотмана) *кюя* и симфонической картины [141, с. 304]. В симфониях и концертах основная тенденция исследуемого периода – универсальная. Весьма характерен синтез норм мировой классики и сложившейся в советский период национальной композиторской музыки. Искусственно-синкретическая тенденция проявляется и в одночастных жанрах поэзного типа, и в циклических произведениях преимущественно в экспериментальном ключе.

В камерно-инструментальной музыке такое разделение стилистических тенденций по жанрам не столь заметно. Традиционная тенденция в большинстве случаев реализуется во взаимодействии жанров и форм западной музыки с казахским *кюем* (на уровне, тематизма, структуры, отчасти гармонии). Универсальная тенденция проявляется практически во всех жанровых сферах камерно-инструментальной музыки, преимущественно в установках композиторов на универсализм композиционного мышления и формы с включением элементов национального музыкального языка. Как и в симфонической музыке, зачастую искусственно-синкретические стилевые установки характерны для произведений экспериментального плана. При всём многообразии творческих подходов в рамках искусственно-синкретической тенденции их объединяет общая черта: повышенное внимание к тембру: от экспериментов в соединении тембров казахских и не-казахских (чаще всего, европейских) инструментов, до *musique concrete* и спектральной композиции, что связано с возвратом к звукоидеалам традиционной культуры: казахской и в широком смысле восточной (индийской, китайской, тюркской и прочих).

Общей тенденцией казахстанской музыки 1980–2015 годов всех направлений, особенно ярко проявившейся в сфере инструментальной музыки, стало усложнение ладо-гармонического и фактурного мышления [326]. С одной стороны, данная тенденция имела эволюционные предпосылки: постепенное развитие, основанное на опыте предшествующих поколений

композиторов. С другой – она повторяет путь развития гармонии и фактуры в западной музыке, в XX веке порой революционный.

В сфере инструментальной музыки наиболее рельефно проявился интерес к индивидуализации жанров и форм. С одной стороны, он отражает общемировые тенденции в музыке XX века, с другой стороны, закономерности развития национального музыкального искусства. Акценты творческих поисков композиторов сместились на создание индивидуального стиля [53, с. 158], уникальных художественных и композиционных концепций.

В **одночастных оркестровых произведениях** преобладающей творческой установкой остаётся *взаимодействие композиционных моделей поэмы и кюя*. Как уже отмечалось ранее, общим для всей инструментальной музыки стало тяготение к поэмности и программности. Помимо собственно поэм казахстанские композиторы пишут программные увертюры, картины, фантазии, *кюи* для оркестра народных инструментов, одночастные концерты и *симфонические кюи*.

Приверженность к одночастным симфоническим формам во многом объясняется особенностями традиционных принципов композиции¹⁰⁰. Казахская культура не знает циклов, подобных *мугамам*. Высказывание в одночастной форме наиболее органично согласуется с формой традиционной инструментальной пьесы – *кюя*. Этот факт способствует популярности поэм (картин, фантазий, увертюр) для различных исполнительских составов у широкой аудитории. Кроме того, в большинстве одночастных оркестровых произведений обнаруживаются различные формы синтеза домбрового тематизма и принципов формообразования *кюев* с западными средствами развития: мотивная разработка, периодичность.

Г. К. Котлова в докторской диссертации «*Кюй* в системе жанров композиторского творчества Казахстана» на материале музыкальных

¹⁰⁰ Как пишет музыковед Н. С. Кетегенова, «преобладающий интерес к одночастным поэмам обусловлен особенностями инструментальной музыки казахов» выражающимися, прежде всего, в *домбровом кюе*» [131, с. 553].

произведений 1930–1980-х годов выделяет три этапа освоения традиционного жанра в композиторском творчестве (в рамках европейских форм и обработок, как часть циклических форм, как основу нового синтетического жанра). Она отмечает, что начальные этапы истории национальной композиторской школы характеризовались синтезом главным образом на уровне музыкально-языковых средств, на новейшем этапе синтез общеевропейского и казахского проявляется и на уровне жанров и форм [153]. Создание новых жанров через синтез связано с общемировой тенденцией появления *«смешанных жанров»* [170, с. 154]. В творчестве композиторов Казахстана это явление обусловлено стремлением создать национально-специфические варианты европейских жанров или новые национальные *«смешанные»* жанры, например, камерный *кюй*, *кюй-поэма*, *кюевый балет* и пр. [154].

Закономерно встаёт вопрос о соотношении традиционного и европейски-ориентированного композиционного мышления, а шире – о принадлежности тех или иных одночастных произведений к европейской либо к казахстанской системе жанров. Исследователь Е. Г. Кондаурова, обращаясь к типологизации симфонических жанров, в разной степени претворяющих композиционные принципы *кюя*, выделяет две группы произведений. В первую группу входят сочинения, *«в которых внедрение кюя не отражается на определении их принадлежности к какому-либо жанру европейской музыки – симфонии, симфонической поэме, сонате, концерту и т.д.»* Вторая группа включает *«собственно специфические разновидности, возникшие на основе синтеза кюя и европейских принципов и жанров, послужившего образованию принципиально новых форм и видов»* [146, с. 129]. Во втором случае жанровое определение, данное композитором, отражает результат такого взаимодействия – симфонический *кюй*, *кюй-поэма*, *увертюра-кюй*, *кюй-скерцо*, *кюй-фантазия*. Соответственно, произведения первой группы Е. Г. Кондаурова относит к европейской жанровой системе, а второй – к внеевропейским жанрам.

В то же время, произведения с различными жанровыми определениями демонстрируют применение идентичных композиционных принципов:

внедрение так называемой *буынной*¹⁰¹ структуры (форма, характерная для *кюев* западноказахстанской традиции *токпе*), преобладание вариационности как метода развития, сумма средств музыкальной выразительности (т.н. домбровая гармония – квартаккорды, домбровый ритм – регулярно повторяющиеся ритмические ячейки, зачастую основанные на чередовании двух- и трёхдольности) и прочее. То есть, жанровое определение, данное композитором выступает как фактор скорее внешнего порядка, не всегда отражающий степень и форму синтеза.

Сравним, к примеру, три различных по жанровому определению произведения: увертюру «Жастык» А. Меирбекова (1987), симфоническую поэму «Арал» Е. Умирова (1992), концертный *кюй* для струнного оркестра и фортепиано «Буранбель» А.Токсанбаева (2008). Все три произведения, различные по жанровому определению и форме, схожи по методу взаимодействия традиционного и европейского начал: домбровый тематизм, кварто-квинтовая гармония, ритмическая повторность, тембро-регистровое варьирование темы органично включаются в формы западной музыки (трёхчастную, контрастно-составную, концертную). То есть, наличие или отсутствие жанрового определения «*кюй*» в названии произведения не отражает композиторского подхода к синтезу традиций. Можно отметить близость тематического материала данных сочинений.

Главная тема в «Жастык» претворяет принципы домбровой фактуры и мелодики традиционного казахского *кюя*. В целом произведение написано в соответствующей жанру сложной трёхчастной форме с трио, где форма крайних разделов – *буынная*.

¹⁰¹ Термин «буынная структура» ввёл Б.Ж. Аманов. Опираясь на традиционную терминологию, он описывает структуру западноказахстанского *кюя токпе* как форму с постепенным охватом трёх регистровых зон: у головки грифа (*бас буын* – головное звено), в центре грифа (*орта буын* – срединное звено) и кульминационная зона у корпуса (*сағá* – досл. основание) [17]. С. И. Утегалиева называет такой принцип развития «тембро-регистровым» [257]. При этом каждое последующее звено переинтонирует материал предыдущего, что соотносится с европейским принципом «ядро-развёртывание». В композиторских произведениях для различных оркестровых составов этот принцип сочетается с тембровым варьированием и тональным развитием.

Пример 6. А. Меирбеков. Увертюра «Жастык». Главная тема

Композитор Е. Умиров в целом тяготеет к традиционному типу композиции. Среди его сочинений преобладают произведения для традиционных инструментов, хотя он работает и в симфоническом, и в камерном жанре. В жанровом определении Е. Умирова «симфоническая поэма для оркестра народных инструментов» композитор скорее имеет в виду метод развития материала и форму произведения в целом (контрастно-составная форма с циклической композицией как формой второго плана), нежели средство исполнения. В центральном разделе композитор претворяет особенности тематизма и структуры *кюя*.

Пример 7. Е. Умиров. Симфоническая поэма для оркестра народных инструментов «Арал». Тема центрального раздела – кюй

[*Allegro vivace*] (исполняет группа домбр: прима, тенор и бас)

Композитор А.Токсанбаев экспериментирует с соединением домбрового тематизма и джазовых средств музыкальной выразительности (гармонии, ритма). В его концертном *кюе*

«Буранбель» концертность как средство формообразования (чередование *solo-tutti*, концертная форма¹⁰²) взаимодействует с принципом тембро-регистрового развития (термин С. Утегалиевой) домбровой музыки (Пример 8).

Конечно, всё многообразие одностанных оркестровых сочинений композиторов Казахстана не исчерпывается синтезом *кюя* и европейских жанров. Однако именно этот синтез неоднократно становился предметом исследования и дискуссий по вопросам национальной жанровой системы. Ряд исследователей (У. Р. Джумакова [55], Е. Г. Кондаурова [146], М. Т. Кокишева [141]), изучая это явление на широком спектре одностанных произведений, приходят к выводам о наличии особого национального направления жанрового синтеза, охватывающего симфонический *кюй* (как центральный национально-специфический жанр) и близкие по ряду признаков жанры (поэма, картина, увертюра). Наиболее последовательно жанровый синтез реализован в *симфоническом кюе*.

Пример 8. А. Токсанбаев. Концертный кюй для струнного оркестра и фортепиано «Буранбель». Главная тема

The musical score shows the main theme for Piano, Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The tempo is marked as quarter note = 100. The Piano part starts with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The string parts provide harmonic support with various textures and dynamics.

¹⁰² По определению Т. Кюрегян «форма, где проводимая в разных тональностях тема, обладающая относительной устойчивостью, противостоит менее устойчивым интермедиям, и отличие между ними усиливается в оркестровой музыке контрастом *tutti* (тема) и *solo* (интермедии) [168]. Такая форма характерна для концертов эпохи Барокко. Применение концертной формы А. Токсанбаевым не относится к явлениям неоклассического плана. Скорее она избрана автором как наиболее соответствующая характеру материала.

Возникновение данного жанра вызвало в 1960-х годах дискуссию о терминологии и шире – о нормотворчестве в академической национальной музыке. К прямой симфонической обработке традиционных *кюев* композитор Г. Жубанова в своё время относилась скептически: «Название “симфонический кюй” или *мугам* – отголоски Постановления о формализме в музыке (1948). <...> На самом деле он мало отличается от ранее созданных “Балбрауна” Е. Брусиловского, “Танца” из “Биржана и Сары” М. Тулебаева, “Народного танца” из “Легенды о белой птице” автора этих строк...» [88, с. 22] Однако жанр оказался востребованным публикой. Если первые симфонические *кюи* Е. Рахмадиева («Дайрабай» 1963, «Кудаша думан» 1973) были оркестровыми транскрипциями устно-профессиональных образцов, то в дальнейшем стали появляться произведения, претворяющие принцип формообразования домбровых *кюев* на авторском материале. Яркие произведения создают М. Сагатов («Желдирме» 1991, «Пять девушек» 1995), А. Меирбеков («Напев *кобыза*», 1991); С. Абдинуров («Вечный *кюй*»); А. Токсанбаев («Каражорга», 1992, «Буран бел», 2008, «Кербез», 2008, «Абыл», 2010, «Казахстан», 2010, «Кайтарма», 2010); В. Стригоцкий («Ереке», 2009) и другие.

На данный момент симфонический *кюй* прошёл длительный период эволюции, который условно можно разделить на три этапа: на уровне языковых средств (методом цитирования), затем на уровне формы

(переинтонирование) и на уровне нормотворчества (создание новых жанров) [154, с. 209-210]. Они отражают основные направления синтеза *кюя* и европейских жанров в произведениях современных композиторов: на уровне тематизма, формы и принципов развития материала. Как правило, в одном произведении синтез происходит на всех обозначенных уровнях, но в разной степени. Так, например, домбровский тематизм не обязательно повлечёт за собой применение *буынной* структуры. В целом, направление синтеза и его методы будут зависеть от установок композитора на традиционный или европейски ориентированный тип композиции (термины В.Н. Юнусовой [280, с. 539]). Можно выделить такие формы синтеза, как цитата, транскрипция, опора на композиционные принципы *кюя* (в целом произведении либо в его части) в произведениях с авторским тематизмом.

Вопрос о принадлежности данных смешанных форм *кюя* к европейской или внеевропейской жанровой системам также не может быть решён однозначно. Безусловно, все случаи синтеза западных жанров и *кюя* относятся к национальной письменной традиции европейской модели. Но само по себе явление синтеза жанров и традиций для казахской культуры не новое. Представляется уместным вернуться к уже упомянутым теории *изоморфизма традиций* (И. И. Земцовский) и концепции «жанровых дублей» (А. Б. Кунанбаева). Возникновение различного рода оркестровых и инструментальных *кюев* в академической музыке Казахстана может быть рассмотрено через призму этой теории.

В качестве примера приведу трансформации жанра *толгау* (букв. – *раздумья*). Этот термин обозначает особый музыкально-поэтический жанр речитаций размеренно-медитативного плана, характерный для эпической традиции сказителей-*жырау*. А. Б. Кунанбаева соотносит его с фольклорной эпической песней как жанровый дубль [163, с. 58].

Достаточно разные по форме и жанру произведения для носителей культуры предстают отражением одного и того же аспекта традиционного мышления, лежащего, по-видимому, в области экстрамузыкальной,

мировоззренческой. Самого слова «*толгау*» уже достаточно для настройки сведущей аудитории на эпический лад и свойственный исконному музыкально-поэтическому жанру ряд образов.

Пример 9. Жаяу Муса (1835–1929), Толгау (запись Б. Ерзаковича)

Широко $\text{♩} = 68$
p
 Қый_нал_ды шы_бын жа_ным, ой ду_ны_ей,
 жал_ғыз_бын, ә_рі ке_дей Шор_ма_нов бай,
 а_рам_мал са_ған, сі_ре, о_па бер_мес,
 ар_ты_ңа бір ка_ра_шы ү_кі_ліп ай.

На мой взгляд, в XIX веке оформляется своеобразный инструментальный дубль этого жанра¹⁰³, о чём говорят такие *кюи*, как «*Толгау*» (домбровый *кюй*) Тлепа Аспантайулы (1757–1820), «*Толгау*» (домбровый) Махамбета Утемисова (1803–1846), «*Төрт толгау*» («*Төрт толгау*» – «Четыре *толгау*») Токи Шонманулы (1830–1904), «*Кер-толгау*» (кобызовый) Ыкыласа Дукенова (1843–1916), «*Ой-толгау*» (для шертера, народный) и другие (см. *Пример 10*).

Новой ипостасью жанра *толгау* в XX веке становятся разнообразные оркестровые и инструментальные пьесы, в названии которых присутствует это жанровое определение. Одной из первых (и самых известных) стала симфоническая поэма Н. Тлендиева «*Ата толгау*» («Раздумья об отце»), написанная в 1962 году и её версия для оркестра казахских народных инструментов. В новейший период истории казахстанской музыки жанровый синтез поэмы и *толгау* по-прежнему актуален (К. Дуйсекеев, Поэма-фантазия

¹⁰³ Генетически схожи с инструментальными *толгау* жанры *жыр-кюй* и *ән-кюй* (*жыр-күй*, *ән-күй*) – своеобразные инструментальные (для домбры и других инструментов) версии эпических мотивов и песен, которым посвящено диссертационное исследование А. Сарымсаковой [241].

«Толгау» для трубы с оркестром (2000); А. Раимкулова, Симфоническая поэма «Толгау» (2007) – Пример 11).

Пример 10. Сугур (1862—1961), кюй для домбры Кертолгау, начальная тема (нотация У.Бекенова)

[В среднем темпе]

Пример 11. А. Раимкулова. Симфоническая поэма «Толгау». Тема первого раздела

[♩=64]

Наряду с этим существуют авторские оркестровые *кюи* (А. Бестыбаев *кюй «Толгау»* для оркестра народных инструментов, 1984), обработки традиционных *толгау* (Б. Аманжол обработка народного *кюя «Ой толгау»* для *жеттыгена*, двух *саз-сырнаев*, *шан-кобыза* и ударных, 2006). Примечательно, что жанр *толгау* нашёл отражение и в письменной литературе XX века. Так, например, на поэму Хамита Ергалиева «*Хаман толгау*» Ж. Турсунбаев написал песню для баритона и оркестра казахских народных инструментов (2004).

Проявление жанрового изоморфизма (эпическая песня – музыкально-поэтический жанр устно-профессиональной музыки – инструментальный жанр устно-профессиональной традиции – инструментальные жанры композиторского творчества) как частного случая изоморфизма традиций характерно не только для музыкального искусства Казахстана. Схожие явления можно отметить в азербайджанской музыке (симфонический *мугам*) и в киргизской музыке (симфонический *кюу*). Сочиняя такого рода произведения, композиторы, с одной стороны, приобщаются к вечным ценностям традиционного искусства, с другой – действительно *соперничают* с мастерами прошлого, на что также указывает И. И. Земцовский [110, с. 126].

Таким образом, между одночастными жанрами поэмого типа и оркестровым *кюем* устанавливаются «*отношения условной эквивалентности*» (Ю. Лотман) [171, с. 115]: первые не являются точным соответствием второго, но по ряду признаков (лаконичность, программность, картинность) во многом друг другу соответствуют. Не случайно появление смешанного жанра *кюй-поэма* (например, *кюй-поэмы* Б. Дальденбаева «*Замана*» («Эпоха», 1985) и «*Алмакун*» (имя), 1988).

Все отмеченные аспекты современного развития одночастных жанров в Казахстане позволяют ввести следующую классификацию по нескольким параметрам:

1. По наличию или отсутствию программности:

- a. программные с картинной («Арал» Е. Умирова, 1992) или сюжетной («Жамиля» А. Раимкуловой, 2009) программностью¹⁰⁴;
- b. непрограммные (Поэма для симфонического оркестра М. Койшибаева, 1985).

2. По типу формы:

- a. синтезирующие европейские и казахские формы: где *кюй* выступает основным принципом формообразования (*Кюй*-поэма «Замана» («Времена») Б. Дальденбаева, 1985 – рассредоточенный *кюй* и сложная трёхчастная как форма второго плана) и где *кюй* – часть контрастно-составной формы («Дала сыры» А. Раимкуловой, 2008);
- b. написанные в рамках академической европейской традиции («Посвящение М. Тулебаеву» Г. Жубановой, 1983 в сонатной форме; «Азан» («Молитва») М. Сагатова, 1991 – контрастно составная).

3. По исполнительскому составу:

- a. для симфонического оркестра («Данко» В. Стригоцкого, 1984);
- b. для оркестра казахских народных инструментов («Кок байрагым, желбире!» Б. Кыдырбек, 2011);
- c. для духового оркестра («Великий могол» А. Бестыбаева, 1991);
- d. для камерного оркестра («Гасыр елеси» («Ғасыр елесі» – «Отголоски столетия») для фортепиано и камерного оркестра Г. Узенбаевой, 2010).

Значимость жанра *кюй* как национально-определяющего обусловила репрезентативное свойство одночастных произведений, основанных на жанровом синтезе: они часто включаются в программу зарубежных гастролей как лаконично и ярко представляющие казахскую культуру.

В одночастных произведениях для симфонического и камерного оркестров в исследуемый период в целом были продолжены тенденции, обозначившиеся в советское время (жанротворчество и жанровый синтез). В

¹⁰⁴ Исследователь А. К. Абдинуров находит аналогии между сюжетами в традиционном и в симфоническом *кюе* [1]. На мой взгляд, более правомерно говорить об условной эквивалентности типов программности традиционного *кюя*, описываемых А. И. Мухамбетовой [187] и симфонических картин европейских композиторов (подробное сравнение приводит М. Т. Кокишева [140, с. 78]).

сфере музыки для духового оркестра и оркестра народных инструментов творческая активность выросла особенно в 1990–2000-е годы.

Благодаря созданию в 1990 году Государственного духового оркестра (руководитель и дирижёр К. Ахметов) у казахстанских композиторов появляется новое широкое поле реализации творческих идей. Наиболее признанным автором, пишущим для этого коллектива, уже более двадцати лет остаётся А. Бестыбаев. Его композиция «Триумфальное шествие» (второе название «Голос Азии», 1990) стала визитной карточкой оркестра.

Большим успехом у слушателей пользуются оркестровые картины «Скифия», «Аргамак» (быстрый сказочный конь), «Наурыз», «Return to the dark side of the mind» («Возвращение на тёмную сторону разума» по мотивам произведений группы «Pink Floyd»), «Silk Road», фантазия «Ак сиса» («Белый ситец» на тему песен *акына* XIX века Жаяу Мусы). А. Бестыбаеву удаётся создать убедительный авторский метод отражения особенностей архаичных пластов кочевых культур (саков, тюрков), а также казахского колорита в духовой музыке. Также широко известны поэмы и картины для духового оркестра С. Абдинурова, например, такие как «Ходжа Ахмет Яссауи» и «Коркыт». Б. Кыдырбек создала ряд программных маршей для духового оркестра (девять из одиннадцати написаны в 1995 году).

Одна из наиболее «консервативных» в плане инноваций сфер оркестровой музыки композиторов Казахстана – музыка для оркестра народных инструментов. Здесь по-прежнему преобладают выполненные «жубановским» методом обработки традиционных *кюев* и авторские произведения в традициях Н. Тлендиева. Это объясняется, прежде всего, ориентацией на широкую казахскую аудиторию, восприимчивую в большей степени к традиционной музыке. Но и в данной сфере постепенно происходит обновление: через совмещение тембров традиционных и европейских инструментов (например, Концерт для фортепиано с оркестром казахских народных инструментов Н. Мендыгалиева, 1985), через внедрение средств электронной музыки (композиция «Номад» для терменвокса, фортепиано и оркестра народных инструментов, А. Ершовой, 2014).

В целом, в сфере одночастных оркестровых жанров в исследуемый период практически не снизилась интенсивность развития и творческих поисков. Причины интереса композиторов кроются как во внешних факторах

(относительная простота исполнения, лёгкость восприятия слушателями, репрезентативность), так и во внутренних (связь с традиционным инструментальным жанром, близость к традиционному типу композиционного мышления).

Жанр симфонии представлен в оркестровой музыке композиторов Казахстана не столь многочисленно, как одночастные оркестровые произведения. Если в последних преобладает тенденция к стабилизации жанра, то для симфоний, напротив, характерна индивидуализация подхода, уникальность творческих концепций. Это объясняется разным предназначением жанров. Одночастные оркестровые произведения, основанные на синтезе поэмы (картины) и *кюя* в большей степени репрезентативны, поскольку в основном служат для обобщённого представления казахского искусства (как в Казахстане, так и на мировой сцене). Симфонии же чаще выражают идеи глобального масштаба (экологической, исторической, религиозно-мистической тематики), раскрываемые через призму индивидуального стиля композитора.

К этому жанру последовательно обращаются композиторы, тяготеющие к масштабности мышления и значительной глубине обобщения. В исследуемый период происходит смена поколений симфонистов.

На 1980-е годы приходится пик развития казахской советской симфонии. Вершинами симфонического жанра этого времени стали Вторая («Isla de las Mujeres – Остров женщин», 1983) и Третья («Сарыозекские метафоры», 1989) симфонии Г. Жубановой; Четвёртая симфония (для чтеца, солистов, хора и оркестра) «Такла Макан» (1984) и Пятая симфония (1987) К. Кужамьярова. Среди композиторов, продолжительно работающих в этом жанре, выделяется фигура Б. Баяхунова (семь симфоний, в том числе №5 «Аура Востока», 2000, №6 «Экологическая», 2007, №7 «Коркыт», 2011).

Представители более молодого поколения (родившиеся в 1950-е годы), последовательно обращающиеся к жанру, пока также немногочисленны: С. Абдинуров (пять симфоний, в том числе «Иерусалим», 1996), А. Бестыбаев (три симфонии, в том числе «Идея фикс», 1992, «Жертвоприношение Тенгри», 1989–2010). В последнее десятилетие симфонии, вошедшие в репертуар

казахстанских оркестров, создали Б. Аманжол («Двери», 2008) и Б. Дальденбай (Вторая симфония «Желтоқсан толқуы», 2016).

Приоритет индивидуализированных концепций обусловил такие общие свойства казахстанских симфоний, как *программность, отход от классической трактовки сонатно-симфонического цикла, расширение технических средств и стилевого арсенала*. В области программного содержания лежит ещё одно ключевое отличие симфоний исследуемого периода. Одночастные оркестровые произведения, как правило, национально-программны: картинно отражают образы казахской культуры, быта народа, народных празднеств, природы. Большинство программ симфоний основано на поликультурных концепциях (полиэтничных по определению Е. Г. Кондауровой [147]). Авторы стремятся встроить «казахское» во всемирный контекст. Именно в симфонической музыке реализуются такие национально-философские концепции последней трети XX века, как тенгрианство, евразийство, плюрализм культур и другие, а также общемировые темы толерантности, пацифизма, экологии, свидетельствующие о завершении этапа создания национальной культуры и движении в интернациональное пространство мировой культуры.

Поликультурность и национально-философский контекст программ казахстанских симфоний определяют их семантико-драматургические параметры. Большинство композиторов обращаются к жанру симфонии как к способу передачи масштабного замысла национально-исторического (симфонии «Желтоқсан» и «Туркестан» С. Абдинурова) или общемирового (Симфония №6 «Экологическая» и другие Б. Баяхунова) значения. В симфонической музыке ярко проявляются диалогические концепции, отмеченные ранее в Главе 1: современность-архаика в национальной культуре («Двери» Б. Аманжол), внутривосточный синтез («Иерусалим» С. Абдинурова), Запад-Восток («Жертвоприношение Тенгри» А. Бестыбаева). Масштабность замысла и диалогичность программной концепции диктуют

образную многоплановость, многообразие привлекаемых композиционных приёмов и техник, полистилистическую основу музыкального материала.

Последнее качество объединяет практически все симфонии новейшего периода. Оно обуславливает широту технического арсенала, включая обращение к современным техникам композиции (сонористика, алеаторика, спектральная музыка), хотя в целом композиторы достаточно консервативны в выборе средств. Поэтому основным стилевым направлением казахской симфонической музыки в целом остаётся классико-романтическое в его двух основных тенденциях – универсальной и искусственно-синкретической.

Яркими примерами последовательного обращения к полистилистике в симфонической музыке служат симфонии Б. Баяхунова. Так в Четвёртой симфонии воплощена идея объединения различных жанровых и стилевых пластов: это древние пласты казахского и таджикского фольклора, цитирование музыки Скрябина, Стравинского, собственных произведений [34, с. 334]. Она не имеет программы, но сам композитор говорит о претворении образов казахской архаики. Тем не менее, обилие цитат и аллюзий создаёт стилистически насыщенную партитуру.

В Третьей симфонии Б. Баяхунов соединяет казахский, индийский, джазовый пласты [34, с. 343-344]. По словам композитора, эмоциональным толчком к написанию симфонии стали декабрьские события 1986 года¹⁰⁵, что обусловило её национальную образность. Казахский фольклор представлен через «шаманские» образы, аллюзии на кобызовый *кюй* Ыхласа «Камбар-батыр»:

Пример 12. Ыхлас. Кюй «Камбар батыр» (имя)



Мелодия скрипок не повторяет тему *кюя* Ыхласа в точности. Композитор использует тему, интонационно схожую с первоисточником, в первую очередь, благодаря декламационному характеру, опоре на нарративное начало – повествование героического эпоса, переинтонированное инструментом. Ассоциации с кобызовым *кюем* вызывают чередование дуолей и триолей, настойчивое акцентирование квинты (звук *h* у виолончелей и альтов, *fis* – у скрипок), а также метод развития – вариантная повторность (Пример 13).

¹⁰⁵ Подробнее см. п. 1.2 данной работы.

Пример 13. Б. Баяхунов. Третья симфония. «Казахская» тема в духе кюя Ыхласа¹⁰⁶

Образы индийской раги возникают из ассоциаций со стихотворением Л. Ферлингетти «Рага убийства». Для включения индийского пласта композитор изучал записи Рави Шанкара и посетил его мастер-класс в Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского. В теме композитор цитирует тему раги, услышанной в 1987 году. Ритмическую свободу импровизации ситариста автор передаёт в ритме. В роли оstinato устоя здесь выступает кварта *fis-h*, что в представлении композитора больше соответствует гармонии раги (Пример 14).

Пример 14. Б. Баяхунов. Третья симфония. «Индийская» тема (преобразованная тема раги)

Боль, причинённая декабрьской трагедией 1986 года, находит выражение в блюзовых интонациях и ритмах. Синкопированный ритм, аккорды нетерцовой структуры, длительные «остановки» на основных функциях, характерные для блюзовых стандартов (повторяющихся аккордовых последовательностей) воплощают стилистику блюза в звучании оркестра (Пример 15).

¹⁰⁶ Примеры из симфоний Б. Баяхунова приводятся по автобиографическому очерку композитора [34].

Пример 15. Б. Баяхунов. Третья симфония. Блюзовый тематизм

The image shows a musical score for a piano and bass clef. The top system is marked 'Moderato, doloroso' and '80'. It features a piano part with a melodic line and a bass part with a rhythmic accompaniment. The second system is marked 'quasi percussione' and 'simile', showing a more rhythmic and percussive texture. The score includes dynamic markings like 'mf' and 'mp, espr.' and a composer credit 'Б.Баяхунов'.

Казахстанские симфонии отличаются разнообразием трактовок жанра и свободой реализации как формы симфонии в целом, так и форм отдельных частей. Композиторы в этом плане следуют общемировым тенденциям. К примеру, аналогичные жанровые явления исследователь А. Л. Черняева описывает на примере симфоний московских композиторов [269, с. 8]. Национальная особенность свободной трактовки цикла во многих симфониях заключается в особом типе неконфликтной драматургии, основанной на политематизме, преобладании принципа развития контраст-сопоставление. Композиции симфоний А. Бестыбаева, Б. Аманжоло, отдельных произведений Б. Баяхунова основаны на «преодолении драматургии как стягивающего к тематическому центру принципа развития», присущему также Первой симфонии «Жигер» Г. Жубановой (1968) и Первой симфонии узбекского композитора Ф. Янов-Яновского (1982)¹⁰⁷ [261, с. 104].

Композиторов практически не привлекает точное воссоздание структуры европейской симфонии. Начиная с симфоний Г. Жубановой, этот жанр отличается отходом от классической жанровой модели, обусловленным, как правило, композиционным замыслом. Даже одна из наиболее близких классическим Третья симфония Г. Жубановой, четыре части которой повторяют логику сонатно-симфонического цикла, отходит от канона жанра

¹⁰⁷ Исследователь Л. Федянина связывает такую «децентрализованную» драматургию с вводимым Ж. Делёзом и Ф. Гваттари понятием *ризомы* – особой децентрализованной сетевидной структуры как образа пространства и времени в кочевых культурах [261, с. 92].

(М.М. Бахтин¹⁰⁸). Форма частей трактована достаточно свободно, подчиняясь в большей степени философии литературного источника – романа Ч. Айтматова «И дольше века длится день», – чем классической концепции симфонического цикла [238]. Трансформация жанрового канона симфонии в произведениях казахстанских композиторов проявляется через тяготение к лаконичности, сжатие цикла (одночастные симфонии «Жертвоприношение Тенгри» А. Бестыбаева, «Иерусалим» С. Абдинурова). Через эксперименты с исполнительским составом происходит сближение симфонии с концертом (Пятая симфония «Аура Востока» Б. Баяхунова для альты с оркестром, 2000), с кантатой¹⁰⁹ («Бейт-симфония» для хора *a cappella* С. Абдинурова, 1998).

Одной из заметных тенденций в симфонической музыке стали поиски в области жанрового синтеза. Выделяются такие формы индивидуализации, как создание произведений двойного жанрового определения, сближение с жанрами других видов искусств. Особой линией экспериментов стали различные формы музыкального воплощения литературных источников (А. Бестыбаев, Симфония-эпитафия «Минута молчания на краю света» памяти Дж. Леннона на сл. О. Сулейменова, 1981¹¹⁰; его же Симфония №2 «Жертвоприношение Тенгри» – музыкальная транскрипция памятника древнетюркской письменности Codex Cumanicus, 2008). Аналогичны и опыты синтеза музыки и живописи (О. Хромова Симфоническая фреска «Андрей Рублёв», 2005; Б. Баяхунов Симфоническая фреска «Умолкнувший полигон», 2009). Ряд произведений в области программной музыки, в которых типовые жанровые формы либо отсутствуют, либо трактованы свободно, можно объединить в группу свободных композиций (например, «На пустом берегу»

¹⁰⁸ Понятия «канон жанра» и «жанровый канон» вводит М. М. Бахтин [33], их применение в отношении музыкального искусства см., например, в диссертации И. В. Аппалоновой [19].

¹⁰⁹ «Микстовые» опыты по А. Л. Черняевой [269, с. 9]. Подобного рода жанровый синтез является мировой тенденцией, отразившейся в разнообразных формах. К примеру, синтез симфонии и концерта лежит в основе таких жанров, как концерт для оркестра (Б. Барток, В. Лютославский, П. М. Дэвис), симфония-концерт (В. А. Моцарт, К. Сен-Санс, С. Прокофьев).

¹¹⁰ В некоторых источниках это произведение обозначено как «поэтория», её композиция действительно близка «Поэтории» Р. Щедрина на сл. А. Вознесенского.

для симфонического оркестра Б. Аманжолы, программные композиции для камерного оркестра Т. Мухамеджанова).

Как образец жанрово-синтетической одночастной симфонии из сочинений последнего периода выделяется произведение А. Бестыбаева «Жертвоприношение Тенгри» (2008) для большого симфонического оркестра и органа (музыкальная транскрипция памятника древнетюркской письменности Codex cumanicus). Исследователи Ж. Кдырниязова и Г. Ж. Кузбакова определяют жанр произведения как «симфония», хотя композиция его одночастна, и сам композитор этот термин не применяет, называя произведение «*музыкальной транскрипцией памятника древнетюркской письменности*»¹¹¹ [130, с. 484-487] (см. нотный пример 2). Интересным экспериментом стала композиция «Голубой минарет» для органа, кыл-кобызы и симфонического оркестра С. Еркимбаева (2002), соединяющая черты симфонической поэмы и картины [213, с. 78].

Как уже говорилось ранее, большинство казахстанских композиторов избирательно подходят к современным техническим инновациям. Даже в жанре симфонии, как правило, концептуальном и творчески значимом, можно говорить лишь о включении элементов современных техник композиции. К примеру, одной из самых технически насыщенных стала симфония «Иерусалим» С. Абдинурова. Исследователь О. В. Ощепкова отмечает, что стремление композитора передать идею концентрации всех религиозных воззрений, духовного наследия человечества продиктовало применение элементов ограниченной алеаторики, додекафонии, пуантилизма [224, с. 447-449].

Интерес к современным техникам композиции в симфонической музыке проявляют главным образом молодые композиторы. Примером могут служить произведения выпускника Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского С. Байтерекова. В сочинениях для различных составов он применяет техники ограниченной алеаторики, микрохроматики, микрополифонии, приёмы спектрализма, конкретной инструментальной музыки. Выбор техники, по словам самого композитора, для него всегда продиктован замыслом произведения: «*Для меня новая музыка это не язык и не форма. Это идея*» [320]. Так, например, в сочинении «(Re)incarnation...[Tengri]», написанном для ГАМ-Ансамбля, мистические образы воплощаются композитором преимущественно спектральными, то есть тембровыми методами. Он использует так называемые расширенные техники игры на инструментах, дополняющие спектр привычных звучаний шумовыми эффектами, обертоново насыщенными созвучиями, крайними областями слышимого диапазона. В Концерте для скрипки с оркестром «Гелиос» элементы ограниченной алеаторики в сочетании с микрохроматикой и микрополифонией применяются в создании насыщенной звучности вокруг основного тона (Пример 16).

¹¹¹ О симфонии см. также в п. 2.1 данной работы.

Пример 16. С. Байтереков Концерт для скрипки с оркестром «Helios», кода (фрагмент).

32

The musical score is arranged in a standard orchestral format. At the top, measures 32, 33, 34, and 35 are indicated. The instruments and their parts are as follows:

- Violin I (Vln I):** Features a melodic line with slurs and dynamic markings of *pp* and *p*.
- Violin II (Vln II):** Provides harmonic support with a similar melodic contour.
- Viola (Vla):** Plays a melodic line with slurs and dynamic markings of *pp* and *p*.
- Violoncello (Vcl):** Provides harmonic support with a melodic line.
- Double Bass (Vclb):** Provides harmonic support with a melodic line.
- Flute I (Fl I):** Features a melodic line with slurs and dynamic markings of *pp* and *p*.
- Flute II (Fl II):** Provides harmonic support with a melodic line.
- Clarinet (Cl):** Provides harmonic support with a melodic line.
- Bassoon (Fag):** Provides harmonic support with a melodic line.
- Trumpet (Trp):** Provides harmonic support with a melodic line.
- Trombone (Tbn):** Provides harmonic support with a melodic line.
- Percussion:** Includes *Triangle* and *orbstra bells* (orchestral bells).
- Piano (P):** Provides harmonic support with a melodic line.

The score includes various musical notations such as slurs, dynamic markings (*pp*, *p*), and articulation marks. The overall texture is complex and rhythmic.

В роли основного тона крайних разделов выступает звук «*d*», в середине – «*g*». Он почти никогда не звучит в чистом виде. Возможны два варианта насыщения музыкальной ткани. Первый: основной тон звучит в басу (зачастую в контроктаве), а оркестр заполняет всю вертикаль, как бы повторяя обертоновую структуру звука (педаль низких инструментов, арпеджио в среднем регистре и хроматические пассажи в верхнем регистре). Второй: основной тон-центр созвучия, образуемого микрохроматически заполненной зоной большой терции.

В целом жанровая сфера оркестровой музыки Казахстана в 1980–2015 годах претерпела определённые трансформации. Основные векторы изменений были заданы ещё в советский период. Часть из них обусловлена общемировыми тенденциями, другие закономерно продолжают развитие национального искусства. Среди важнейших тенденций отметим увеличение интереса к одночастным формам поэмого и картинного типа, в особенности к симфоническому *кюю* и родственным жанрам, в которых проявился синтез западных композиционных принципов и казахского домбрового *кюя*. Многообразно проявляется тенденция к индивидуализации форм, особенно заметная в жанре симфонии. Большинство симфонических произведений программны. В идейном плане происходит смещение акцентов с национального содержания на поликультурное, что диктует стилевые особенности симфонической музыки (диалогичность концепций, полистилистичность музыкального материала).

2.2.3 Камерная инструментальная музыка

Камерные жанры в казахстанской музыке до 1980-х годов развивались неравномерно, что объясняется сложившейся исторической ситуацией. На начальном этапе естественным было обращение к жанру фортепианной обработки, затем – для камерных дуэтов, квартетов и пр. Обработки и транскрипции традиционных песен и *кюев* способствовали выработке основ национального стиля и базовых музыкально-языковых средств. С середины 1930-х и до конца 1950-х политика культурного строительства диктовала необходимость скорейшего освоения крупных жанров (оперы, симфонии, концерта), позволившего национальному искусству включиться в контекст

советских музыкально-культурных процессов. Камерная инструментальная музыка этого периода представлена главным образом обработками, программными пьесами и циклами сюитного типа для различных инструментальных составов. Первые опыты по созданию сонат и квартетов классического образца были сопряжены с ученической практикой¹¹².

Конец 1950-х годов считается переломным в истории камерно-инструментальных жанров в Казахстане [97, с. 23] [11] и др. Интенсивное развитие театральных и симфонических жанров, с одной стороны, и смена композиторских поколений, с другой – привели к расцвету камерного искусства, *«пригодного для постижения открывшихся новых горизонтов музыкальной техники»* [11, с. 58]. Основной вектор развития, был направлен на обновление образной сферы, индивидуализацию стиля [53, с. 89]. Общими для всех произведений камерно-инструментальных жанров 1950–1970-х годов стали тенденции к отказу от прямолинейной трактовки традиционных источников¹¹³. Своеобразно преломляется общемировая тенденция к «свёртыванию» цикла в одночастную форму: эквивалентная на основе программности и лаконичности высказывания традиционному *кюю*, она синтезирует черты западной поэмы и домбровой инструментальной пьесы, что *«служило показателем основных достижений этого времени»* [53, с. 100].

На современном этапе камерные инструментальные жанры представлены в творчестве композиторов Казахстана очень широко. Они включают различного типа циклические композиции (сонаты, квартеты, сюиты) и пьесы практически для всех видов камерных составов и для солирующих инструментов. В 1980–2015 годах в жанровой подсистеме камерной музыки с одной стороны, продолжают процессы предыдущего плодотворного периода (индивидуализация, взаимодействие традиций в области жанра), с другой – намечаются новые пути развития, обусловленные внешними (мировыми) и

¹¹² Написание сонаты или квартета входило в учебный план третьего курса консерватории. Поэтому систематически сонаты и квартеты начинают создаваться с 1946 года.

¹¹³ Переосмысливается метод цитаты, обработка уступает место транскрипции, композиторы проявляют интерес к стилизации, ре-композиции традиционного искусства.

внутренними процессами. Одной из важнейших стилевых доминант, как и в оркестровой музыке, становится диалог с прошлым в двух координатах: европейская классика и наследие традиционной (прежде всего инструментальной) музыки. Многие общие тенденции камерно-инструментальных жанров¹¹⁴, такие как повышенное внимание к тембру, эксперименты с составом исполнителей и использование смешанных жанров (например, камерная симфония), расширенная трактовка инструментов, использование средств конкретной и электронной музыки, проявляются в Казахстане в национально специфических вариантах. Это обусловлено стремлением композиторов создать современный национальный репертуар, отражающий новые идеи в технике композиции.

Повышенное внимание к тембру в целом характеризует направление творческих поисков в камерно-инструментальных произведениях казахстанских композиторов 1980–2015 годов. В произведениях классико-романтической стилистики основное внимание уделяется составу исполнителей, базовым тембро-акустическим свойствам инструментов. Композиции национально-авангардной стилистики задействуют так называемые расширенные исполнительские техники, электро-акустические приёмы.

По составу инструментов казахстанскую камерную музыку можно разделить на три группы:

- классические составы (и сольные инструменты) европейского типа,
- ансамбли и сольные произведения для реконструированных традиционных инструментов,
- экспериментальные составы.

Последние, в свою очередь, могут быть образованы из классических ансамблей с введением традиционных казахских инструментов, включением электронной музыки или препарированных инструментов, а также могут

¹¹⁴ Их выделяют такие исследователи, как Л. Раабен [231], И. Польская [226], В. Макушин [176] и др.

представлять собой новые индивидуализированные ансамбли (например, с привлечением ударных инструментов).

Произведения для европейских инструментов и различных классических ансамблей представляют наиболее многочисленную группу. Особенно интенсивное развитие в 1980–2015 годах получили сонаты для фортепиано и дуэтов, струнные квартеты, фортепианные квартеты и трио, фортепианные дуэты, сольные произведения.

Соната и квартет. Значительную роль в формировании облика классико-романтического стилевого направления сыграли камерные сонатно-симфонические циклы, в первую очередь, сонаты и квартеты. Среди авторов, работавших в 1980–2015 годах в жанре *сонаты*, большинство закономерно тяготеют к установкам на универсальность стиля. Неоднократно обращались к сонате Б. Баяхунов, А. Исакова, В. Миненко, А. Меирбеков, О. Хромова, А. Сагат, А. Жайым.

В 1970-е–1980-е годы происходит стилевое обновление сонаты, обусловленное активным развитием жанровой системы в целом и ростом исполнительской культуры в республике [11, с. 85]. Повторяя в общих чертах эволюцию жанра в мировом музыкальном искусстве, казахстанская соната отличается, главным образом, музыкально-языковыми средствами, опирающимися на элементы традиционной музыки. Наряду с мелодикой традиционных песен значимым источником в преломлении национального начала становится *кюй* (домбровский и кобызовый), композиционные особенности которого проявляются на разных уровнях от тематизма до формообразования [190, с. 48-49]. Он может включаться в сонату как одна из тем цикла (Б. Баяхунов, соната для органа «Казахская бахиана» – тема кобызового *кюя* в Прелюдии¹¹⁵), как тема и композиционный принцип одного из разделов цикла (Финал Сонаты *c-moll* для фортепиано А. Серкебаева [11, с. 98]).

¹¹⁵ См. аналитический очерк 2.3 в конце Главы 2.

В отличие от оркестровых жанров, идейно-тематическая основа сонат и произведений родственных жанров (квартеты, трио, квинтеты и пр.) далеко не всегда определяется программой. С точки зрения программности можно выделить три типа циклов:

- непрограммные сонаты (квартеты и др.), замысел которых основан на чисто музыкальной идее интонационного (Квартет-соната для фортепиано А. Исаковой, 1982) или структурного плана (Соната-фантазия для фортепиано Г. Жубановой, 1987)¹¹⁶;
- произведения, программа которых определяется цитатным материалом (Соната для виолончели и фортепиано А. Жайыма, 2011);
- циклы, программа которых конкретизирована в названиях либо литературных преамбулах (Фортепианная соната «Отзвуки мукама» Б. Баяхунова (1990); Соната-притча для виолончели и фортепиано «Бетпак-Дала» (2010) и другие сонаты О. Хромовой).

Цитата как метод оказывается созвучной идеям полистилистики и традиции ситуативного исполнения песен и *кюев* в казахской культуре. Например, в Сонате для виолончели и фортепиано А. Жайыма, композитор использует *кюи* Курмангазы [166, с. 76]: «Саранжап», посвящённый калмыцкому батыру, и «Акбай» – *кюй*-протест против самоуправства волостного старшины. Обе темы определяют героическую образную сферу сонаты.

Пример 17. А. Жайым, Соната для виолончели и фортепиано, главная партия. Тема кюя «Акбай» в партии виолончели

The image shows a musical score for the cello part of the 'Akбай' theme. It is in 6/4 time and starts at measure 39 with a 'rall.' marking. The score is written for Cello (V-c) and Piano (P-no). The tempo is marked as 'Tempo I ♩ = 56'. The score includes dynamic markings like 'p' and 'Ped'.

¹¹⁶ В этом произведении Г. Жубанова соединяет принципы сонатности, цикличности, поэмности. На уровне отдельных разделов проявляются черты обобщённой эпики, домбрового *кюя*, элегии [18].

Преимущественная опора на классико-романтическую модель сонатного цикла определяет исполнительские средства. Большинство сонат написано для классических составов или солирующих инструментов. Исключения малочисленны, но примечательны как в казахстанском, так и в мировом контексте. Например, достаточно необычный в жанре сонаты тембр литавр применяли А. Исакова (Соната для органа и 4 литавр, 1989; Соната-фантазия для фортепиано, литавр и вибратона, 2009) и Б. Баяхунов (Соната «Два портрета Бетховена» для фортепиано и литавр, 1991). В мировой музыкальной литературе практика сольной трактовки ударных инструментов в жанре сонаты достаточно немногочисленна и обычно сопряжена с исполнительской деятельностью авторов¹¹⁷.

Сонаты и родственные циклы с использованием традиционных инструментов пока остаются единичными экспериментами. С одной стороны, репертуар домбры, ансамблей и оркестров народных инструментов достаточно специфичен, его основу составляют традиционные и композиторские *кюи*, а также обработки песен и *кюев*. С другой – соната прочно ассоциируется со звучанием европейских инструментов.

Редкий пример представляет Соната «Сарбазы Амангельды» для фортепиано, ударных¹¹⁸ и домбры Б. Дальденбаева (1980), в которой программное содержание¹¹⁹ диктует жанровую основу тематизма и тембровую его трактовку (образы скачки

¹¹⁷ Например, известный перкуссионист Энтони Дж. Сироун (р.1941) создаёт сонаты для различных составов с участием ударных инструментов, включая сонаты для литавр и фортепиано, для литавр и органа. При этом он трактует понятие «соната» скорее в его первоначальном значении (от итал. *sonare* звучать) – пьеса или цикл для солирующего инструмента или ансамбля.

¹¹⁸ В произведении задействованы ксилофон, колокольчики, бонго, малый барабан, коробочка, подвешенная тарелка, хлопущка, треугольник, трещётка, литавры. Предполагается участие трёх перкуссионистов.

¹¹⁹ Имеется в виду восстание Амангельды Иманова и его соратников 1916 года.

переданы через домбровый *кюй*, эпизод «песни» – через домбровое соло). Весьма симптоматично в этом произведении сворачивание цикла в одну часть как проявление одновременно мировой тенденции и традиционной модели композиционного мышления. Успешному соединению тембра домбры с ударными инструментами и фортепиано способствуют в произведении два фактора, объединяющий и дифференцирующий. Объединяющим фактором становится акцент на ритмической составляющей музыкального языка. Дифференцирующим – образно-функциональное разделение тембров и элементы театрализации исполнительского процесса: образы движения, героики, напора переданы ударными инструментами; «портрет» национального героя – *кюевой* и песенной темами домбры; образы борьбы, противостояния – фортепиано и всем ансамблем.

Пример 18. Б. Дальденбай. Соната «Сарбазы Амангельды». а) тема главной партии; б) разработка, 4 раздел (кульминация)

а)

б)



Именно в жанре сонаты ярче всего проявляются неоклассические тенденции, хотя в творчестве казахстанских композиторов не обнаруживается последовательное претворение неоклассицизма (в узком смысле). Нередко обращение к стилям прошлых эпох сопряжено с техническими приёмами полистилистики (цитата, аллюзия). Одним из первых авторов, реализовывавших такого рода идеи, стал В. Гросс (Новиков)¹²⁰. В репертуар многих виолончелистов входит его Соната-партита (1990) для виолончели и фортепиано, в которой соединяются барочные черты (импровизационность, полифонические формы, структура цикла) и «про-романтические ассоциации» (трагедийный финал) [11, с. 143]. В схожем ключе пишет камерные произведения Б. Баяхунов. Среди его неоклассических опусов известны Соната «Два портрета Бетховена» для фортепиано и литавр (1991), «Пять послесловий» для струнного квартета (2003); Соната для органа «Казахская бахиана» (2002)¹²¹.

В истории *казахстанского струнного квартета* Г. Т. Акпаровой выделяются три периода: 1940–1950-е годы – зарождение жанра; 1960–1970-е – утверждение квартетного жанра как одного из новых видов творчества; конец 1970-х – 2000 – «период активных поисков обновления» [10, с. 389-390], иначе говоря – индивидуализации жанра. Вектор этого процесса задан стремлением

¹²⁰ Гросс Вольдемар Александрович (1937–2012) – казахстанский композитор, выходец из семьи поволжских немцев, репрессированной в 1941 году. Большую часть жизни он прожил с девичьей фамилией своей матери – Новиков. Вернул фамилию отца в 1990-е годы.

¹²¹ См. аналитический очерк в конце главы.

композиторов выйти за рамки национальной культуры [10, с. 390]. Отход от национальной образности диктует необходимость расширения технического арсенала. Как и жанр сонаты, квартет в Казахстане последних двух десятилетий XX века представлен немногочисленными, но значимыми произведениями¹²². В ряду авторов, работавших в этом жанре можно отметить Г. Жубанову, Б. Баяхунова, В. Гросса, А. Исакову, Б. Жуманиязова, Т. Базарбаева, А. Меирбекова, Т. Мухамеджанова, О. Несипханова, Б. Аманжолу, Б. Кыдырбек, С. Апасову, А. Раимкулову, А. Калиеву, О. Хромову, А. Сагатову, Т. Тлеухану, Т. Нильдикешева.

В квартетах заметна тенденция к выражению обобщённых идей, отходу от характерной в целом для инструментальной музыки Казахстана программности. По стиливым приоритетам можно выделить ряд произведений, в которых автор целенаправленно стремится выразить национальное начало (Г. Жубанова, А. Меирбеков, Б. Кыдырбек, Б. Аманжол). В других квартетах в центре замысла находятся универсальные идеи, а национальное начало проявляется инерционно или не представлено явно (В. Гросс, Т. Тлеухан, Т. Нильдикешев и др.). Общей тенденцией становится усложнение музыкального языка (гармонического, фактурного мышления), хотя применение современных композиционных средств и приёмов (сонористики, атональности, спектрализма и пр.) весьма избирательно и всегда продиктовано замыслом.

Приёмы обобщённой реализации национального начала без цитирования путём воссоздания *«казахской песенности и кюевого тематизма <...> на собственном авторском материале»* в струнном квартете разрабатывала Г. Жубанова [10, с. 385]. Струнные квартеты Г. Жубановой (№1 – 1978, №2 – 1991) представляют собой индивидуально трактованные классические циклы. Индивидуализация проявляется на уровне формы отдельных частей и в произведениях, где в основе замысла лежит реализация национального начала, что связано с *«национальной трансформацией европейской формы»* [10, с. 386]. Одной из форм подобной трансформации становится включение *кюя* как

¹²² Не считая ученических квартетов, всего в этом жанре с 1980 года написано около 20 произведений.

одной из тем квартета (чаще в первой части) либо как формы первого или второго плана в финале цикла¹²³.

Общей тенденцией в квартетной музыке Казахстана, продиктованной историей жанра и спецификой инструментального состава, стали интерес к полифоническим формам и полифонизация фактуры. Нередко в качестве формы какой-либо из частей используется fuga, что можно считать проявлением неоклассических тенденций, данью традиции, идущей ещё от квартетов Л. Бетховена¹²⁴. При этом в цикле зачастую возникает контраст между гетерофонией *кюя* как символом национального начала и полифонией как символом универсального композиционного мышления.

К примеру, во Втором квартете Алмабека Меирбекова (1980), получившем известность благодаря победе на Всесоюзном конкурсе, домбровский тематизм появляется в качестве первой темы первой части (*Пример 19*), а вторая часть написана в форме фуги. Национальная «классика» оказывается созвучной классике европейской.

Пример 19. А. Меирбеков. Квартет №2. I часть. Тема альты на фоне квинтового кюя

Национальное начало в теме фуги (*Пример 20*) проявляется весьма условно через диатоничность, метрику напевной мелодии. Первые две части квартета А. Меирбекова – своего рода мини цикл свободной части и фуги. Национальный элемент (*кюй*) встраивается в широкий культурный и исторический контекст через сопоставление, неконфликтную драматургию. В квартете А. Меирбекова вариантная вторая ступень (натуральная и пониженная) в минорном ладу, хроматизмы в

¹²³ В Первом квартете Г. Жубановой в первой части домбровский тематизм соединяется с сонатной формой, а в финале реализована структура западноказахстанского *кюя токпе* [10, с. 386].

¹²⁴ Включение фуги в квартетные циклы как формы одной из частей – явление довольно распространенное (вспомним Восьмой Квартет С. Танеева, Седьмой Квартет Д. Шостаковича и др.). От русской музыки подобное использование фуги заимствуют и композиторы так называемого Советского Востока (Д. Гаджиев, К. Караев; Я. Сабзанов и др.) [254].

противосложении, контраст тематизма выступают символами стиля Д. Шостаковича, чьи квартеты, наряду с квартетами Б. Бартока, П. Хиндемита выступают основными жанрово-стилевыми ориентирами казахстанских композиторов.

Пример 20. А. Меирбеков. Квартет №2. II часть. Фуга

Allegro moderato

The image shows a musical score for a string quartet. It consists of five staves. The top two staves are for Violins (Violin I and Violin II), the third is for Viola (V-le), and the bottom two are for Violoncello (V-no-II and V-le). The tempo is marked 'Allegro moderato'. The music is in a minor key and features complex rhythmic patterns, including syncopation and chromaticism. The first violin part starts with a forte dynamic (f) and a syncopated rhythm. The other parts follow with similar rhythmic motifs.

Пример жанрового сопоставления национального и условно западного тематизма показателен не только для камерной музыки, но и в целом для произведений академического искусства¹²⁵. Обобщённо представленный через ритм (синкопы), лад (опора на *d-g* – «чистые» струны домбры) и гармонию (квинтовые созвучия) *кюй* в свою очередь выступает «обобщением через жанр» (А. Альшванг) всей национальной культуры. Фуга как строго регламентированная форма олицетворяет европейское композиционное мышление в целом.

В национальном ключе проявляется идея сопоставления диатоники и хроматики. В квартетах первая может быть представлена диатоникой казахской песни или *кюя*, а вторая – средствами расширенной тональности, атональности. Например, во Втором квартете Г. Жубановой (1991) в двух частях (*Adagio misterioso* и *Allegro*) через контраст атональности и диатоники

¹²⁵ См. также аналитический очерк «Органная соната «Казахская бахиана» Б. Баяхунова» в конце главы.

выражены образы трагизма¹²⁶ и катарсиса. Их сопоставление использовано как средство образного контраста (тема вступления) и как средство развития образа (тема II части – *кюй*).

Пример 21. Г. Жубанова. Второй квартет: а) тема вступления; б) тема второй части

a)

Adagio misterioso *dolcissimo*

Violin I *f*

Violin II *mf*

Viola *mf*

Cello *mf*

b)

Allegro

Violin I *mf*

Violin II *mf*

Viola *mf*

Cello *mf*

¹²⁶ С. Атагельдиева выявляет связь Второго струнного квартета Г. Жубановой с трагическим событием её биографии – смертью маленького сына Ахана [24, с. 47].

Большинство сочинений для струнного квартета продолжают классико-романтические традиции. Интенсивное развитие жанра во второй половине XX века (квартеты Д. Лигети, М. Фелдмана, Л. Ноно, Дж. Крама, А. Шнитке, Х. Лахенмана, Б. Йоффе и др.) оказало слабое влияние на казахстанское камерное искусство. Исключения составляют произведения В. Гросса (Четвёртый квартет, 1989), Т. Тлеухана (Четыре моноквартета 1992, Струнный квартет, 1996). В. Гросс прибегает к алеаторике, принципам двенадцатитоновой композиции, сонористики [10, с. 387]. В моноквартетах (для четырёх скрипок, четырёх альтов, четырёх виолончелей и четырёх пианистов) Т. Тлеухан, экспериментируя с тембром, использует идеи сонористики и спектральной музыки.

Помимо сонаты и струнного квартета казахстанские композиторы обращаются к смежным жанрам квинтета (фортепианного, деревянных духовых, брасс-квинтета), фортепианного трио, сонатины, камерного концерта (концертино), в которых также претворяются принципы сонатного цикла. К числу наиболее исполняемых относятся Фортепианный квинтет (1981) и Фортепианное трио (1982) Н. Мендыгалиева, Трио (1982) и Квинтет (1984) Т. Мухамеджанова, Трио А. Раимкуловой (2004). Обновлённый подход к циклам сонатного типа нашла А. Исакова (Брасс-квинтет, 1990; Патетическое трио, 1981). В Концертино А. Исаковой (всего три концертино, написанные в разные годы, а также Концертино для кларнета и фортепиано, 1989) жанровое определение подчёркивает и связь с концертной формой (концерт небольших масштабов), и камерность, и неоклассический характер музыки (в отношении тематизма и структурного мышления).

Циклы сюитного типа. Как уже отмечалось ранее, в камерной инструментальной музыке композиторов Казахстана охвачены практически все жанры от пьес до циклов и неопределённо-жанровых композиций. Национальные особенности этой жанровой сферы проявляются не столько в охвате, сколько в преобладании одних жанров над другими, а также в

существовании специфического жанрового направления, основанного на реализации традиционного инструментального жанра *кюй*.

Наряду с сонатой и струнным квартетом, а также многочисленными пьесами для солирующих инструментов и различных составов, казахстанских композиторов привлекают циклы сюитного типа (программные и непрограммные), транскрипции (обработки, переложения), вариации, крупные одночастные формы (поэмы, фантазии, *кюи*). В качестве особой жанровой сферы выделились композиции с неопределённо-жанровыми обозначениями (импровизация, музыка для..., композиция и т.п.).

Из числа *циклических произведений сюитного типа* большинство написано для фортепиано, создано также несколько циклов для струнного квартета (Б. Баяхунов, С. Апасова, Т. Нильдикешев). Циклы для других инструментов (ансамблей) единичны. Среди репертуарных (звучащих со сцены) можно назвать «Мимолётности» для скрипки и фортепиано В. Гросса (1988), «Три портрета» для виолончели Б. Баяхунова (2001), Три пьесы для шестиструнной гитары соло (2002) и «Степные напевы» для *кобыза* и фортепиано (2008) Д. Останьковича.

Циклы можно разделить на программные и непрограммные. Программные произведения претворяют романтическую модель цикла миниатюр. В них встречаются все типы программности, хотя последовательно-сюжетный тип композиции практически отсутствует (исключение – цикл «Сказки Пушкина» для фортепиано Д. Останьковича, 2008). Обобщённо-сюжетная программная композиция может быть связана с образами степи, жизни казахского народа («Степные напевы» для 2 *кобызов* и фортепиано Д. Останьковича, 2008); картинными, портретными образами («Три портрета» для виолончели соло Б. Баяхунова, 2007; Цикл фортепианных пьес на тему народных ладов Л. Жуманова, 2009). К этому же типу композиции относятся многочисленные детские циклы и сборники А. Исаковой, Б. Баяхунова, М. Сагатова и др.

Все непрограммные циклы по принципу композиции можно разделить на циклы барочного типа (в большинстве, полифонические), циклы романтического типа (пьесы, прелюдии, этюды) и примыкающие к ним циклы неопределённо-жанровых композиций (мимолётности, послесловия). Жанровое обозначение «сюита» трактуется казахстанскими композиторами достаточно свободно, практически все сюиты можно отнести к циклам романтического типа, поскольку они чаще всего состоят не из последовательности танцев, а из пьес программного или непрограммного содержания. В большинстве циклов барочного типа композиторы обращаются к жанру фуги как одному из центральных жанров эпохи (Полифоническая тетрадь О. Хромовой, 1999; Фуга и постлюдия С. Апасовой, 2011). Тематизм в таких циклах строится на многообразных жанровых основах. Особенный интерес представляют циклы, основанные на традиционной песне и *кюе*, их включении в контрастно-полифоническую и имитационную фактуру.

Образцом такого рода полифонического цикла может служить «Прелюдия и фуга» для струнного квартета Т. Нильдикешева (2004)¹²⁷. В этом произведении автор соединяет монодический цитатный материал с полифонической фактурой, диатонику с неомодальностью, атональностью и расширенной тональностью. В основе Прелюдии лежит тема бытовой песни «*Ән салсаң өзімдей сал баяудатып*» («Медленно льётся песня моя»). В первом разделе фугато она сопровождается двумя удержанными контрапунктами, подчёркнуто контрастирующими теме и в жанровом плане (противопоставление песенности и декламационности), и в ладо-тональной организации (*Пример 22 а*). Фуга строится на теме кобызового *кюя* «Жез киік» Ыкласа, в чём прослеживается влияние одного из наставников Т. Нильдикешева, Б. Баяхунова, который часто обращается к кобызовым *кюям* как к источнику цитат либо моделей темообразования (см. очерк о симфонической музыке в п. 2.2.2, а также аналитический очерк в конце главы). Сопоставление диатоники и хроматики здесь не столь острое, как в прелюдии. Хотя вторая тема фуги (двухтемной) и оба удержанных противосложения также содержат хроматизм, он скорее расширяет модальную линейность этих мелодий, нежели усиливает ладо-тональный контраст (*Пример 22 б*). Так композитор выражает идею общности композиционного мышления в *кюе* и фуге, в современном искусстве и в музыкальной архаике.

¹²⁷ Подробный анализ композиции цикла и его частей приводит исследователь В. Кутенко. На момент написания данной диссертации её рукопись «Поиски нового толкования фольклора на примере струнного квартета “Прелюдия и фуга” Т. Нильдикешева. Продолжая традиции XX века» не депонирована.

Пример 22. Т.Нильдикешев, Прелюдия и fuga для струнного квартета: а) прелюдия (второе проведение темы); б) fuga (третье проведение тем)

a)

Moderato

Тема песни

Vln I *mf*

Vln II *mp* I противосложение

Vla

Vc *p* II противосложение

b)

Allegro

Violin I *p* П12

Violin II *mp* П11

Viola *mp* П1

Cello *mp* П1 тема ния



Циклы романтического типа в казахстанской музыке 1980–2015 годов – явление редкое. Наиболее яркие сочинения подобного плана были созданы Г. Жубановой (Две пьесы для флейты-соло, 1990; Четыре пьесы для альт-соло, 1992). После 1992 года циклы пьес, прелюдий, этюдов писали А. Исакова (Двенадцать октавных этюдов, 1998), Л. Жуманова (Пять прелюдий, 2001), Д. Останькович (Три пьесы для шестиструнной гитары, 2002).

Особую разновидность циклов романтического типа, находящихся на грани программной и непрограммной музыки, представляют произведения, имеющие название образно-жанрового плана. Музыковед Н. М. Новикова называет такую программность интрузивной: обобщённая идея передана названием всего цикла или каждой из пьес, но смысловые и ассоциативные связи реализуются исключительно музыкальными средствами [212, с. 68]. Заголовки лишь обобщают характер музыки и, скорее всего, ретроспективны (то есть даны уже написанным произведениям). К этой разновидности относятся «Мимолётности» для скрипки и фортепиано В. Гросса¹²⁸ (1988), «Миражи» для фортепиано Г. Жубановой (1991), «Пять послесловий» для струнного квартета Б. Баяхунова (2003)¹²⁹.

¹²⁸ Исследователь Д. Ж. Жумабекова отмечает расхождения в дате создания произведения – 1980 или 1988 год [97, с. 122]. В последних опубликованных источниках годом создания «Мимолётностей» значится 1988 [212].

¹²⁹ Сюитные циклы для струнного квартета – явление в истории музыки не новое. Достаточно вспомнить циклы Четыре пьесы Ф. Мендельсона, Пять пьес и Шесть багательей А. Веберна, Лирическую сюиту А. Берга, Три пьесы И. Стравинского, Две миниатюры В. Калинникова и другие произведения. В казахстанском квартетном искусстве циклы сюитного типа (Б. Ерзакович,

Четыре «Мимолётности» для скрипки и фортепиано В. Гросса «*раскрывают четыре состояния композитора, его внутренний мир сквозь призму “театра и реальности”*» [97, с. 122]. Игровое начало реализовано жанровыми средствами, исполнительскими техническими приёмами, полистилистическим музыкальным материалом¹³⁰. Первая Мимолётность (*Moderato*) тематически насыщена, театральность передана через жанровый контраст танцевальности, декламационности и гротескно трактованного ламентозного начала. Вторая Мимолётность (*Allegro*) – скерцо в прямом и музыкальном значении термина: галоп постепенно трансформируется в марш и завершается аллюзией на тему из «Паяцев» Р. Леонкавалло. В третьей Мимолётности (*Andante sostenuto*) образность создаётся приёмами стилизации и аллюзии, в её темах угадываются стиль Л. Бетховена, тема рока из оперы «Кармен», а завершается она вальсом в стиле салонной пьесы. В четвёртой Мимолётности (*Allegro moderato*) соединяются трагедия и сарказм. Трагедийность передана жанрово-тематическими средствами *basso ostinato*, сарказм – джазовыми ритмами. В кульминации звучит тема из «Крейцеровой сонаты» Л. Бетховена.

В цикле Г. Жубановой «Миражи» программность практически отсутствует. Название отражает характер образов и форму пьес цикла: мимолётная иллюзия, которую невозможно вновь увидеть, пристально вглядываясь. Абсолютно разные в образном плане четыре пьесы цикла вызывают массу стилевых ассоциаций: прелюдии А. Скрябина, фортепианная музыка О. Мессиана, Т. Кажгалиева. У слушателя, ориентированного на национальное восприятие, может возникнуть ощущение связи тем с лирической казахской песней во втором номере или с *кюем* в финале. Но подобные ассоциации весьма условны и субъективны. К примеру, Четвёртая пьеса цикла гораздо ближе к токкате, чем к *кюю*, и в интонационном, и в гармоническом плане. Единственный параметр, способствующий подобной ассоциации – интенсивное ритмическое движение.

Пример 23. Г. Жубанова. «Миражи». IV



Таким образом, жанровую сферу камерных циклических произведений образуют разные исторические типы циклов. При этом композиторы далеко не всегда ставят задачу реализовать в музыке национальное начало. Камерно-

Е. Брусиловский, К. Кужамьяров) послужили основой для выработки национального своеобразия музыкального языка.

¹³⁰ Трактовку полистилистических приёмов «Мимолётностей» приводит исследователь Н.М. Новикова [212, с. 69-70].

инструментальные циклы представляются одной из самых универсальных, наднациональных по содержанию областей творчества.

Наиболее востребованная исполнителями и слушателями, и наиболее жанрово-разветвлённая сфера казахстанской камерной инструментальной музыки – это так называемые **одночастные произведения крупной формы**. В их число входят разного рода переложения, сочинения поэмого плана, а также вариации. Практически каждый композитор обращается к этой жанровой сфере. Выделим её основные особенности и тенденции.

По-прежнему актуальны ***транскрипции, переложения и обработки***. С одной стороны, композиторы обращаются к традиционной музыке (*кюям* и песням), с другой – создают транскрипции и переложения произведений европейских композиторов. Жанровые обозначения, применяемые авторами, далеко не всегда терминологически определённы, что в принципе характерно для понятийного поля «*переложение – парафраза – транскрипция – обработка - аранжировка*» [232, с. 133] и т.п. Зачастую возникают пересечения между понятиями «транскрипция» и «обработка», «транскрипция» и «переложение». В целом, применение жанровых обозначений композиторами Казахстана повторяют закрепившуюся практику в русской музыке. Наиболее устойчивым остаётся термин «обработка»: он применяется к произведениям на основе источников из традиционной музыки, минимально изменяющим форму оригинала (например, «Пять казахских песен» для фортепиано В. Новикова, 1980). Термин «переложение» встречается редко и, как правило, обозначает довольно близкий к первоисточнику перенос музыкального материала в фактуру камерного ансамбля или солирующего инструмента (например, Переложение Танца с саблями из балета «Гаянэ» А. Жайыма, 2007). В «транскрипциях», согласно закону жанра, композитор, отталкиваясь от тематизма источника, творчески реконструирует его, дополняя собственными композиционными и интонационными идеями (транскрипции произведений европейских композиторов А. Исаковой или домбровых *кюев* Д. Останьковича).

Помимо очевидных внешних признаков обработок и транскрипций, их отличают побудительные мотивы творчества. Так транскрипции создают композиторы, сами прекрасно владеющие инструментом (фортепианные транскрипции А. Исаковой, Г. Узенбаевой) либо сотрудничающие с исполнителями-виртуозами.

К примеру, основанные на традиционных песнях и *кюях* произведения для различных камерных составов Г. Узенбаевой (Концертные пьесы, Фантазия на казахские темы для трио 2008, казахские *кюи* для струнного квартета 2011, для скрипки и фортепиано, для фортепиано соло и др.) отличаются исключительной виртуозностью и концертностью [57, с. 466]. Д. Останькович создал концертные обработки домбровых *кюев* для баяна («Бозқанғыр», 2010; «Қапы», 2011) благодаря его сотрудничеству с казахстанским баянистом А. Ефременко и под его редакцией.

Обработка зачастую становится своего рода лабораторией в поиске новых подходов к традиционной музыке. Так Б. Аманжол, чьё творчество в стилевом плане представлено произведениями национально-авангардного направления, «встраивает» текст первоисточника в своё звуковое пространство (С. Даукеева вслед за самим композитором определяет его как «*сакральное пространство в музыке*» [49, с. 201]). В обработках Б. Аманжол вырабатывает свои фактурно-тембровые принципы, созвучные звукоидеалам тюркской музыки (С. И. Утегалиева [257]): широкий регистровый охват в одновременности, акцентуация тембрового начала, выраженная в необычном тембровом составе либо в расширенной трактовке тембра инструмента.

Яркий пример – одна их обработок Б. Аманжол для вибратона и фортепиано «*Кёроглы*¹³¹» Даулеткерей (1989). В этом произведении партия вибратона с незначительными изменениями повторяет домбровый *кюй*, а фортепиано создаёт музыкальное «пространство», заполняя практически все регистры от низкого до высокого. Ансамблевые эпизоды чередуются с сольными фортепианными. Тематизм фортепианной партии в этих эпизодах близок к эпическому напеву *жыр*¹³². С одной стороны, такая форма как бы реконструирует ситуацию исполнения *кюя*, когда

¹³¹ Имя эпического героя и название эпоса. общего для разных тюркских народов, населяющих территории от Западного Казахстана до берегов Чёрного моря. По словам композитора, изначально он узнал этот *кюй* под названием «Туркменский кюй» Тюркеша и только спустя несколько лет обнаружил, что тот же самый *кюй* бытует под названием «Кёроглы». Это стало поводом для переработки транскрипции и дополнения её фортепианными эпизодами.

¹³² Строго говоря, *жыр* – это норма стихосложения в эпическом сказительстве. Разные традиции объединяет канон 7–8-сложная строки. Размер строфы может варьироваться, но, как правило, кратен четырём строкам. Мелодика *жыра* силлабическая, формульная, в небольшом диапазоне (кварта, квинта), декламационного склада.

рассказчик иллюстрирует события эпоса игрой на домбре. С другой – складывается форма, напоминающая орнамент традиционных ковров или лоскутных покрывал, где тёмные и светлые элементы вплетаются один в другой и образуют как бы два узора в одном. В гармонии композитор переосмысливает лад темы, акцентируя ладовые центры *c*, *g*, *d* как в тональном развитии, так и в структуре аккордов (квартаккорды, большесекундовые кластеры и т.п.).

Пример 24. Б. Аманжол. «Кёроглы Даулеткерей» для вибратона и фортепиано: а) тема первого эпизода фортепиано («жыр»); б) тема бас буын (главного звена), третье проведение

а)

Жылдам (Стремительно, напористо) ♩=190

б)

Жылдам (Стремительно, напористо) ♩=190

Композиторы Казахстана уделяют значительное внимание *однчастным произведениям поэмого типа* для сольного инструмента или ансамбля (включая реконструированные традиционные инструменты). Эта жанровая сфера, включает помимо собственно поэм, фантазии, рапсодии, *кюи* (особенно в жанровых микстах *кюй-поэма*, *кюй-фантазия*), а также примыкающие к ним токкаты, серенады, ноктюрны и концертные пьесы. Стилиевое разнообразие этих произведений чрезвычайно широко и охватывает практически все обозначенные нами в п. 2.1 тенденции и направления. Остановимся на наиболее знаковых явлениях в рамках жанровой сферы: национально специфических жанрах, основанных на синтезе поэмы и домбрового *кюя*, а также произведениях с ненормативным жанровым обозначением.

К появившемуся в 1960–1980-е годы новому жанру профессионального композиторского творчества – инструментальному *кюю* обратились практически все композиторы того времени: Г. Жубанова, Б. Джуманиязов, А. Бычков, М. Койшибаев, М. Сагатова [152, с. 301], Н. Тлендиев, Б. Аманжол, А. Бестыбаева, В. Стригоцкий, О. Хромова, А. Раимкулова, А. Жайым. Показателен пример синтеза *кюя* и поэмы в фортепианной музыке. В 1960-е годы Н. Мендыгалиев открывает направление казахстанского виртуозного пианизма, связанное с новой трактовкой традиционных источников в фортепианной фактуре. Его поэма «Легенда о домбре» (1967) стала своеобразной «визитной карточкой» казахстанского пианизма и образцом для композиторов новых поколений. Оригинально воплощённая на фортепиано домбровая фактура, схожая с барочной токкатой, активизация ритмического начала в сочетании с виртуозностью (также идущей от традиций как казахской, так и европейской музыки) позволяют использовать возможности фортепиано для создания национальной по характеру музыки. Сам Н. Мендыгалиев ориентировался на стиль С. Рахманинова [215, с. 95]. Его идеи развиваются в ряде токкат и *кюев* для фортепиано (А. Токсанбаев «Токката» 1976, Токката Г. Узенбаевой 1982, транскрипция *кюя* «Кызыл қайын» («Красная берёза») Курмангазы Ольги Хромовой 1998, *Кюй-тартыс* А. Жайыма 2007 и др.).

Все композиторские *кюи* можно разделить на произведения, следующие жанровому канону традиционной домбровой (кобызовой) инструментальной композиции, и произведения, в которых автор индивидуально подходит к трактовке этой инструментальной жанровой формы. Фактически между собственно домбровым *кюем* и жанрово неоднородным *кюем-поэмой* существует множество промежуточных градаций, *различных по степени индивидуализации формы*, в разной степени использующих нормы формообразования европейской и казахской традиционной музыки. На одной стороне этой «шкалы» оказываются произведения для реконструированных традиционных инструментов, либо состоящих из них ансамблей. Таковы практически все *кюи* Н. Тлендиева, А. Жайымова, Е. Умирова. В них можно

отметить индивидуальные находки (как в плане формы, так и в плане средств художественной выразительности. Однако они в значительной мере развивают традиционный тип композиции¹³³.

В форме традиционного *кюя*, в особенности западноказахстанской традиции *токпе*, присутствуют черты, эквивалентные принципам рондообразности и вариационности [152, с. 302]. Исходя из этого композиторы зачастую выстраивают в произведениях поэмого плана конструкции, соединяющие черты тембро-регистрового развития домбрового *кюя* и рондо или вариации как формы второго плана.

Подобный синтез обнаруживается, например, в программной пьесе «*Кокпар*» («Козлодрание» – традиционное конное состязание казахов) Е. Умирова (1986). По форме она представляет собой *кюй* с регистровым развитием в духе традиции *токпе* (чередование трёх регистровых зон домбры). Средствами реализации формы второго плана – рондо – стали приёмы тонально-гармонического развития (транспозиция темы на секунду вверх и одноименно-ладовый контраст *C-dur – d-moll – D-dur*) [139, с. 329]. От традиционного *кюя* пьесу отличает хроматизация мелодии в развивающихся разделах. В гармонии применяются закрепившиеся за пьесами такого характера квартово-квинтовые созвучия (например – *c-f-g*) и большесекундовые кластеры, воссоздающие в звучании фортепиано обертоновую плотность домбрового тембра.

Пример 25. Е. Умиров. Пьеса для фортепиано «Кокпар», тема

Vivace

Принципы формообразования *кюя* могут быть реализованы и на уровне одного из разделов формы. Если в симфонической музыке *кюй* в качестве раздела может появиться практически в любой форме (трёхчастная, рондо,

¹³³Композиторские *кюи* фактически встают в один ряд с *кюями* современных домбристов-*кюйши*, к примеру, Жаппаса Каламбаева (1909-1970), Каршыги Ахмедьярова (1946–2010), Ш. Абильтяева (р. 1948) и других современных традиционных музыкантов.

сонатная, контрастно-составная), то в камерно-инструментальных произведениях подобное использование *кюя* чаще всего сопряжено со сложной трёхчастной формой либо формой рондо. Подобные принципы впервые были найдены ещё А.В. Затаевичем [51, с. 121-122], развивались композиторами всех поколений и в 1960–70-е годы получили новое развитие (см. «Легенду о домбре» Н. Мендыгалиева). Ряд сочинений 1980–2015 годов продолжают эту линию синтеза (Б. Дальденбай, В. Стригоцкий, А. Жайым и другие авторы). Во многих из них индивидуализация формы сопряжена с поисками новых фактурно-тембровых и гармонических решений.

Весьма показательно как пример синтеза формообразования *кюя* и поэмы в сложной трёхчастной форме произведение М. Сагатова – «*Кюй-поэма*» для струнных, фортепиано и ударных (1982). На принципах *кюя* здесь построены крайние части, а середина претворяет песенное начало. Свобода авторской трактовки проявляется в отношении к форме *кюя*. Сохраняя характерные две «волны» тембро-регистрового развития от нижнего регистра к кульминационному, объединённые сквозным ритмическим движением, он, в то же время, противопоставляет их: первая – диатоническая, модальная, вторая – хроматическая, тональная. Такое контрастное сопоставление сближает форму *Кюя-поэмы* с сонатной, но как таковой сонатности здесь не складывается, поскольку в репризе обе волны повторяются в точности без тональных изменений. Фактически композитор соединяет два *кюя* – как бы традиционный и современный. Общим между ними остаётся центральный элемент – кварто-квинтовое созвучие *d-g* как символ ладовой основы домбровой музыки.

Пример 26. М. Сагатов. «Кюй-поэма» для струнных, фортепиано и ударных, второй раздел первой части

Особую группу одночастных камерно-инструментальных произведений представляют разного рода пьесы и неопределённо-жанровые композиции экспериментального плана. Большинство из них служат претворению идей

национально-авангардного стилевого направления, что объясняется такими причинами, как открытость жанровой сферы камерной музыки к эксперименту и относительная простота его реализации малым составом исполнителей. Экспериментальный характер могут носить как сам жанр произведения, так и средства художественной выразительности. Композиторы зачастую дают произведениям жанровые определения, встречающиеся в художественной практике XX-XXI века: *импровизация* (М. Сагатов, А. Бестыбаев, О. Хромова), *композиция* (А. Раимкулова, Е. Хусаинов), «*Музыка для...*» (А. Бестыбаев, Б. Аманжол). Каждое из таких определений конкретизируется через аналогии с подобными произведениями других национальных школ и традиций¹³⁴.

Из всех средств музыкальной выразительности, как уже было отмечено ранее, как объект эксперимента казахстанских композиторов в наибольшей степени привлекает тембр. Одну область экспериментов представляют произведения для индивидуализированных составов (Б. Аманжол, Б. Баяхунов, Б. Кыдырбек, А. Бестыбаев, А. Раимкулова, Т. Нильдикешев и др.). Композиторами в равной степени используются и индивидуальные составы европейских инструментов («Бакытжан» для саксофона, альты и фортепиано Б. Кыдырбек, 2008), и смешанные составы из европейских и казахских инструментов (Пьеса для флейты, гобоя и *кыл-кобыза*, 2001, «Сказание о батыре Аттила» для домбры и фортепиано, 2003, и др. Б. Аманжол). Особую сферу ритмо-тембровых экспериментов представляют ансамбли с привлечением перкуссии. Они могут быть решены стилистически как в неоклассическом (Соната «Два портрета Бетховена» для фортепиано и литавр

¹³⁴ Каждое из этих понятий имеет достаточно давно утвердившиеся значения вне теории жанров. Жанровый смысл им стали придавать главным образом во второй половине XX века. Так, например, алеаторические Импровизации К. Штокхаузена, П. Булеза, Дж. Кейджа и ряда других композиторов, подразумевают «открытость» музыкального текста. То есть жанровое определение акцентирует свободу, предоставляемую исполнителю. Термин «композиция» в значении жанрового определения скорее отражает индивидуальность композиционного замысла, не соответствующего в точности известным формам. Хотя в западной музыке он может пересекаться в смысловых значениях с «импровизацией» (например, Композиции Ля Монта Янга в ранний период творчества).

Б. Баяхунова, 1991), так и в неоархаическом ключе (обработка *кюя* «Кёроглы» Даулеткерейя для вибратона и фортепиано, Б. Аманжол, 1989).

Другая область экспериментов – применение так называемой расширенной исполнительской техники. Примерами расширенной трактовки европейских инструментов могут служить камерные опусы А. Раимкуловой (Концертная пьеса для кларнета, 2004), С. Байтерекова («(Re)incarnation», 2016; Пьеса для виолончели соло «Outlines of tangible I», 2011), Т. Нильдикешева («Туманное течение грёз» для *кобыза* и виолончели, 2015), ряда молодых композиторов.

Опыты по привлечению средств электронной музыки пока редки. Широко известна пьеса для виолончели и компьютера «Душа шамана» А. Раимкуловой (1998)¹³⁵. Активные поиски в этом направлении ведут такие молодые композиторы, как А. Ершова, С. Байтереков. Примечательно, что в электронных композициях, посвящённых казахской тематике, средствами электроакустики и компьютерной музыки формируется особое музыкальное пространство, по мнению Б. Аманжолы, отражающее традиционные представления казахов о трёхуровневом мире и являющееся способом «выражения сакрального мифопространства» [16, с. 5]. Помимо пьесы А. Раимкуловой в схожем ключе решена, к примеру, пьеса «Струны шамана» для виолончели, горлового пения, бубна и электроники А. Ершовой (2014).

Такие произведения, как «Душа шамана» А. Раимкуловой, музыка для ансамбля к инсталляции «Шкура художника» Б. Аманжолы (1997) и некоторые другие представляют образцы инструментального театра¹³⁶. К ним примыкают

¹³⁵ См. аналитический очерк в конце главы.

¹³⁶ В Казахстане явление инструментального театра – относительно новая и пока узко представленная область творчества. К инструментальному театру В. О. Петров относит различные виды театрализации исполнительского процесса, возникающие в XX веке [225]. При этом уровень событийности может быть различным: от размещения исполнителей в акустическом пространстве для создания особых аудиовизуальных эффектов до включения немusикальных элементов театрального действия. Как и в случае с современными техниками композициями, казахстанские композиторы избирательно подходят к применению идей инструментального театра. Прежде всего, их интересуют приёмы воссоздания игровой модели, технологические приёмы (мультимедиа, электронная музыка). При этом в содержательном плане произведений такого плана преобладает архаика, попытка реконструкции ритуала. Исполнитель («Душа шамана» А. Раимкуловой), ансамбль

перформансы художников и артистов (например, М. Нарымбетова, Е. Оралбекова) с привлечением музыкальных инструментов.

В целом представленное пока немногими произведениями национально-авангардное направление к началу 2010-х годов вошло в жанровую систему казахстанской музыки академической традиции. Оно постепенно получает широкое признание в среде исполнителей, слушателей и выходит за пределы фестивальных программ, включается не только в исполнительский, но и в учебный репертуар. Об этом свидетельствует, например, деятельность Центра современной музыки, созданного при Казахской национальной консерватории в 2012 году [204, с. 42]. Во многом национально-авангардное стилевое направление казахстанской камерной музыки повторяет путь узбекской композиторской школы, где признание экспериментального творчества как западных, так и узбекских композиторов тесно связано с фестивалем современного искусства «Ильхом» и деятельностью ансамбля новой музыки Омнибус, созданного в 2004 году, мастер-классом для молодых композиторов *Omnibus Laboratorium*¹³⁷.

Исполнительские коллективы, основанные в исследуемый период, играют важную роль в развитии казахстанской камерной музыки. Зачастую композиторы ориентируются на конкретный ансамбль или исполнителя. К примеру, в 1988 году был создан Струнный квартет, вскоре получивший статус Государственного и имя Г. Жубановой. Этот коллектив, нередко представляющий Казахстан за рубежом, с охотой включает в репертуар лучшие струнные квартеты казахстанских композиторов. Основанный в 1997 году оркестр «Камерата Казахстана» (художественный руководитель Гаухар Мурзабекова) ежегодно даёт концерт из произведений казахстанских

инструменталистов («Гуманное течение грёз» Т. Нильдикешева, 2015) или сам автор (М. Нарымбетов) выступают в роли шамана. Сам факт появления жанра в казахстанской музыке свидетельствует о признаках постмодернизма в искусстве республики.

¹³⁷ <http://www.omnibus-ensemble.asia/>. Казахские композиторы тесно сотрудничают с ансамблем- Омнибус и узбекскими композиторами, регулярно участвующими в Международном фестивале новой музыки Наурыз–21 (с 2004 года) и различных совместных проектах.

композиторов. Традиционно более высокий уровень подготовленности слушателей концертов камерной музыки позволяет композиторам экспериментировать. К примеру, в 2010 году «Камерата» исполнила «Eriphoggia» для альты и камерного оркестра Тимура Тлеухана, где композитор творчески передаёт своё представление о традициях древнегреческих аэдов. В произведении используются современные приёмы композиции, особые тембровые приёмы, как в оркестре, так и в вокальной партии, специфическая оркестровка, требующие и от музыкантов, и от слушателей высокой степени концентрации. Один из самых молодых коллективов – ансамбль современной музыки «Игеру» (руководитель – С. Байтереков), созданный в ноябре 2015 года – специализируется на исполнении музыки, созданной после 1950 года, и за небольшую творческую практику уже исполнил ряд мировых премьер произведений казахстанских композиторов.

Жанровая сфера камерной инструментальной музыки характеризуется разнообразием входящих в неё произведений. В ней отражены как тенденция к интенсивному включению казахстанского искусства в мировые процессы, так и стремление композиторов к созданию национально-своеобразных произведений. Важным с исторической точки зрения явлением национального характера остаётся синтез *кюя* и европейских жанров и форм. Но, если в последние десятилетия советского периода (1970–1980-е годы) оно было центральным в жанровых поисках композиторов, то после 2000 года акценты сместились в область индивидуализации средств художественной выразительности и отхода от *кюя* как устоявшейся универсалии казахстанской камерно-инструментальной и симфонической музыки.

2.2.4 Вокальная музыка (вокально-симфоническая, хоровая и камерная)

Жанровая сфера вокальной музыки в творчестве композиторов Казахстана 1980–2015 годов представлена разнообразно и широко. Она включает произведения практически всех жанров от эстрадной песни до

масштабных вокально-симфонических циклических композиций (оратория, реквием). Несмотря на то, что практически каждый казахстанский композитор обращается к вокальным жанрам, до настоящего момента остаются не исследованными вопросы истории и национального стиля как вокального искусства в целом, так и составляющих его жанровых сфер камерной вокальной, вокально-хоровой и вокально-оркестровой музыки. Наиболее значимые явления описаны и оценены на примере отдельных жанров (камерные вокальные циклы – С. А. Кузембай и Т. Ж. Егинбаева [157, с. 239-251], монооперы – В. А. Шапилов [272]), либо на примере творчества отдельных композиторов (например, подробно изучены кантаты М. Сагатова [143]).

В вокальной музыке наблюдаются те же процессы, что и в других жанровых сферах: расширение тематики произведений, синтез принципов разных жанров (кантаты и симфонии, кантаты и балета, поэмы и реквиема и т.п.). Практически все жанры вокальной музыки затрагивает тенденция «камернизации» [227, с. 3], заключающаяся, с одной стороны, в предпочтении камерных составов либо хоров *a cappella*, с другой – в уменьшении масштабов форм и обособлению тембров в фактуре, особенно заметных в вокально-симфонических произведениях.

Проявление стилевых тенденций в вокальной музыке зависит от содержания текста. При всём многообразии тематики можно выделить две центральные линии: национальную (казахскую) и интернациональную. Первая представлена произведениями на стихи поэтов XIX – начала XX века (А. Кунанбаева, М. Утемисова, М. Жумабаева и др.), советских и современных авторов (М. Макатаева, К. Мырзалиева, О. Сулейменова и др.). Вторая формируется произведениями на стихи русских и советских поэтов XX века (М. Цветаевой, О. Мандельштама, В. Высоцкого и др.) и мотивами восточной поэзии.

Вокально-оркестровые произведения по исполнительским средствам можно разделить на вокально-симфонические и произведения для голоса

(хора) и оркестра казахских народных инструментов. По форме преобладают вокально-симфонические поэмы и кантаты (чаще небольших масштабов). В исследуемый период написаны несколько ораторий (В. Новиков, Ж. Турсунбаев, Т. Базарбаев, М. Мангитаев, Е. Усенов), реквиемы Б. Кыдырбек и Е. Усенова, а также сюиты и вокальные циклы для голоса с симфоническим оркестром.

Среди многообразных по содержанию вокально-оркестровых произведений выделяются две наиболее значительные группы: первая – кантаты, оратории и поэмы патриотической тематики; вторая – крупные вокально-симфонические произведения на темы пацифизма, единства народов и культур, экологии и пр. Обе группы сложились ещё в 1960–80-х годах и дополнились новыми произведениями в 1980–2015 годах, поскольку многие композиторы, продолжают работу в данных жанрах и в период независимости. Смена идеологии в постсоветский период не повлекла за собой существенных изменений жанровых особенностей кантаты и оратории, очень популярных у казахстанских композиторов. Присущий им возвышенный, пафосный, иногда хвалебный характер востребован и в наши дни. В качестве примера можно привести творчество Д. Ботпаева, начинавшего работу в этом жанре с «Оды о Ленине» (1964). В годы суверенитета он стал автором двух ярких произведений: оратории «*Ақыретке сапар*» (дословно «Заворачивание в саван», можно перевести как «В последний путь», 1997), посвящённой жертвам репрессий, а также кантаты «Туркестан – колыбель Турана» («*Türkistan – Tұран бесігі*», 1999).

Произведения кантатно-ораториального жанра, написанные до 1992 года, зачастую переходят в репертуар постсоветского периода. Яркий пример этому – кантаты М. Сагатова. Все шесть его кантат: и написанные в советский период¹³⁸, и созданные после¹³⁹ по-прежнему продолжают звучать в концертах

¹³⁸ «Песнь акына» 1972, «Праздничная кантата» 1980, «И как сердце летит Земля» 1980, «Торжество Родины» 1987.

¹³⁹ «Сыновний долг» 1997, «Торжественная кантата» 2001.

Государственной хоровой капеллы им. Б. Байкадамова. Дело в том, что даже «советские» по содержанию кантаты были написаны композитором на идеологически нейтральный текст о любви к Родине.

В кантатах 1980–2000 годов проявляется тенденция к сворачиванию цикла в одночастную контрастно-составную композицию («Праздничная кантата» (1980) и «Торжественная кантата» (2001) М. Сагатова; «Родина Туркестан» (2001) М. Мангитаева). В этом прослеживается связь с симфоническими жанрами и тенденция «камернизации», лаконичности высказывания. Кантаты сближаются с вокально-симфоническими и хоровыми поэмами (например, поэмы «Джамбул поёт о Ленине» для солистов, хора и симфонического оркестра Т. Базарбаева, 1980, «11 сентября 2001 года» для меццо-сопрано, хора и симфонического оркестра Д. Останьковича, 2002). Другой вариант сближения вокальных и инструментальных жанров, смешения их черт представляет Вокальная симфония на ст. А. Ахматовой В. Миненко (1990), в которой автор сближает симфонию и вокальный цикл (что вызывает ассоциации с Тринадцатой симфонией Д. Шостаковича «Бабий Яр»).

Отдельная творческая сфера – произведения для голоса (хора) и оркестра казахских народных инструментов. Помимо песен (в основном, на стихи современных поэтов), казахстанские композиторы создают ораторию («*Жер сұлуы-Көкшетау*» («Краса земная – Кокчетав») Е. Усенов, 2005), поэмы. Выделяются решённые в неархаическом ключе поэмы Е. Хусаинова «*Күлтегіннің тас хаты*» («Каменное письмо Кюльтегина», 2007) и «*Жеті өзек*» («Семь жил», 2008), где автор использует помимо оркестра народных инструментов реконструированные этнические инструменты *сыбызгы*, *шанкобыз*, *саз-сырнай*, *жетыген* и другие¹⁴⁰, а также горловое пение.

В 1990–2000-е годы на волне реинтерпретации культурного наследия прошлого растёт интерес не только к этнической архаике и принципам традиционного искусства, но и к жанрам духовной музыки, прежде всего,

¹⁴⁰ См. Приложение 2

христианской. Появляются первые реквiems (Е. Усенов, Б. Кыдырбек), а также литургии и родственные им произведения на православную тематику.

В исследуемый период проходит становление казахстанского реквиема. Ещё в 1960-х годах зарождается своеобразный жанр-мемориал: одночастная поэма-реквием, и многочастная оратория-реквием («Лирическая поэма-реквием памяти М. Ауэзова» Е. Рахмадиева, 1967; его же Оратория-реквием памяти Г. Мусрепова, 1987). В основе лежит синтез кантатно-ораториального жанра, симфонической поэмы (в поэме-реквиеме) и традиционного поминального жанра *жоктау* (*жоқтау*). Последний используется либо на уровне тематизма (мелодии с соответствующим жанрово-обрядовым комплексом [68]), либо в качестве раздела или части. Национальный вариант полиязычного реквиема бриттеновского типа (и первый с частичным использованием канонического латинского текста) в 2007 году создала Балнур Кыдырбек.

Б. Кыдырбек выстраивает концепцию цикла вокруг идеи общности традиций поминания предков. Фактически, реквием здесь представлен не столько как католическая месса, сколько как модель для организации текста на казахском языке, в котором каждая часть посвящена предкам автора – великим деятелям казахского народа (Казыбек, Каскары батыр, Дауренсал, Тайбагар, Бейсебай, Ораз, Балгабек, Шахинур представляют шесть поколений семьи композитора). Этим объясняется фрагментарность использования латинского текста (только начальные слова молитв), неканоническая структура (*Requiem, Gloria, Credo, Sanctus, Et resurexit, Lacrymosa*), а также связь тематизма с обрядовым жанром поминальной песни *жоктау* и песенными жанрами устных профессиональных традиций (*Пример 27*).

Пример 27. Б. Кыдырбек, Реквием, II часть Gloria Каскары-батыр

Allegro sostenuto

Mezzo
Мы - нау до - ті ка - зак - тып Бо - рыл - дай ең - ді а - тал - ды

S.+A.

T.+B.
glo - ri - a glo - ri - a

Исследователь К. А. Багисбеков отмечает, что в произведение введены исламская молитва «Кулху-Алла», буддийский хор, а также перевод древней сакской молитвы [26, с. 188]. Этот реквием синтетичен не только в отношении жанра и формы, но и в отношении идейно-философской основы. Пафос произведения отвечает современному позиционированию Казахстана с его установками на толерантность, величие нации, восхваление деятелей прошлого.

После 1991 года создаются и первые вокально-хоровые произведения на тексты православных молитв, что связано с деятельностью композиторов-представителей русской диаспоры. В 1991 году В. Миненко создал первую казахстанскую Всенощную литургию. Современное преломление православные музыкальные традиции получили в творчестве О. Хромовой (камерный вокально-инструментальный цикл «Пасхальный метафразис (на псалмы Давида) 2001, кантата-мистерия «Искупление молитвой» для меццо-сопрано, тенора и симфонического оркестра, 2007).

Кантата-мистерия «Искупление молитвой» О. Хромовой по замыслу и содержанию относится к группе вокально-симфонических произведений, претворяющих темы пацифизма, раскаяния, единства народов. Помимо православных текстов, кантата включает католическую и мусульманскую молитвы, а также современный поэтический текст. О. Хромова для каждой части кантаты подбирает соответствующие тематизм и форму. Так первая часть «*Christe eleison*» написана в форме оstinatных вариаций (чакона) с хроматическим нисходящим ходом в басу, отсылающим к «*Crucifixus*» из Высокой мессы *h-moll* И. С. Баха. Вторая часть основана на русской духовной песне «Расплатется, растоскуется...» (в версии ансамбля «Сирин»), которой соответствует сквозная строфическая форма с опорой на принципы подголосочной полифонии. В третьей части, текст которой представляет собой мусульманскую молитву «*Аллаху Акбар кябиран...*» монодийность «восточной» темы подчёркнута дублированием вокальной партии в партии ситара, а фактура оркестра как бы создаёт статичное звуковое пространство (что напоминает композиционный метод Б. Аманжолы, упомянутый ранее). Текст современной русской поэтессы Юнны Мориц «Не ходите, мальчики, по чужой крови» в четвёртой части диктует экспрессионистский характер тематизма и сквозную строфическую форму с глубокой детализацией содержания стиха в музыке. Пятая часть на текст молитвы «Господи помилуй» включает элементы партесного пения и колокольный звон как образ православия; в форме индивидуальной конструкции сочетаются принципы строфичности, рондальности. «Искупление молитвой» О. Хромовой показательно в техническом плане. Композитор органично сочетает стилевые элементы музыкально-религиозных традиций с приёмами сонористики, имитационного и контрастно-полифонического сверхмногоголосия [267, с. 145], близкими сонорике В. Екимовского [277, с. 135] (Пример 28). Всё развитие в форме построено на волнах движения от меньшей плотности фактуры к большей, а драматургический перелом наступает в коде, фактура которой предельно сокращена и прозрачна.

Пример 28. О. Хромова, кантата «Искупление молитвой»,¹⁴¹ II часть, 4 строфа

Andante $\text{♩} = 60$

2 Ob.
2 Cl.
Camp.
Sopr.
V-ni 1
V-ni 1
V-ni 1
V-ni 2
V-ni 2
V-la
V-la
V-la
Vc.
Vc.
Vc.
Cb.
Cb.

Тем ш-би-нит-ся ду-ша му-же-вст-па-и, тем пос-ро-ду-ет-ду-ши

Вокально-хоровая музыка для разных составов *a cappella* и с сопровождением чрезвычайно востребована как композиторами, так и публикой. Популярность этой жанровой сферы объясняется особой ролью

¹⁴¹ Включение в фактуру струнных с третьей строфы отмечает начало второго крупного раздела в форме этой части кантаты. О. Хромова отмечает: «Здесь в этой части, во второй её половине (17 цифра) для меня принципиально важно появление темы у струнных – “русской северной природной красоты” (вокальная тема как бы уходит на второй план, “в живом исполнении” я бы здесь предложила исполнительнице петь “внутри” оркестра)» (из личной переписки с автором).

песенных традиций в национальной культуре Казахстана, интенсивным развитием хорового искусства на протяжении всей истории композиторского творчества, значением ведущих хоровых коллективов (прежде всего, Государственной хоровой капеллы им. Б. Байкадамова) в популяризации музыки казахстанских композиторов. Хотя вокально-хоровые произведения различного масштаба пишут практически все композиторы, среди них выделяются авторы, наиболее последовательно творящие в этой жанровой сфере: М. Сагатов, Т. Базарбаев, С. Байтереков, Ж. Турсунбаев, С. Абдинуров.

Помимо песен для хора композиторы пишут произведения в жанрах хоровой поэмы («Поэма о хлебе» для хора с оркестром Т. Базарбаева, 1981; «Ветры» на сл. Цветаевой В. Новикова, 1986), хорового концерта (Концерт для смешанного хора *a cappella* С. Абдинурова, 1991), вокально-хоровой композиции («Моя земля» М. Мангитаева, 1981), хорового цикла (Цикл на стихи японских поэтов Б. Аманжолола, 2001) и даже хоровой симфонии (Бейт-симфония С. Абдинурова). На стыке европейских и традиционных жанров рождаются необычные эксперименты: сюита в форме айтыса «*Енбек салтанаты*» («Торжество труда») для смешанного хора Д. Ботбаева (1980), хоровой *кюй*.

В технике хорового письма проявляются тенденции, в целом характерные для всего казахстанского искусства: индивидуализация формы и авторского стиля, повышенное внимание к тембру, усложнение тонально-гармонического мышления.

Как в вокально-симфонических, так и в вокально-хоровых произведениях национальная специфика ярче всего проявляется там, где в создании вертикали авторы опирались не столько на привычные приёмы хоровой фактуры (контрастная и имитационная полифония, хоральный склад), сколько на имитацию двухголосия казахских традиционных инструментов, прежде всего, домбры. Звукоизобразительность усиливается гармоническими приёмами (аккорды нетерцовой структуры), пением на алексические слоги, внедрением гетерофонных пластов. Первым домбровую фактуру в хоре воплотил

Б. Байкадамов в обработках произведений Курмангазы (1968). Как пишет Н. С. Кетегенова, «композитор значительно обогащает мелодическое начало кюев, насыщает многоголосную ткань певучими голосами, подголосками, добываясь гибкой плавности, распевности» [133, с. 201]. Синтез жанра кюя и хора *a cappella* требует от композитора свободного владения и тем, и другим. Среди последователей Б. Байкадамова выделяются Мансур Сагатов и Сейдулла Байтереков. Оба они обращались к технике подражания домбре в хоровой фактуре в разных контекстах. С. Байтереков развил идеи Б. Байкадамова в особый жанр – кюй-вокализ для хора. М. Сагатов применял подобные приёмы чаще в связи с текстом («Домбырага қол соқпа» – «Не играй домбра жалобно...» для солиста и хора, 1981) либо с особым композиционным замыслом («Баловницы и щеголихи» для хора и домбры, 1992). В последнем произведении принцип домбрового двухголосия перенесён в хор, где текст куплета поочерёдно (по смыслу) исполняют мужские и женские голоса, а в припеве и в сопровождении к тексту звучит хоровой вокализ на алексические слоги.

Пример 29. М. Сагатов. «Еркелер мен серкелер» («Баловницы и щёголи») для смешанного хора и домбры

Allegretto scherzoso

Dombra

Coro T. B.

Dombra

10

10

В формообразовании вокально-хоровых произведений преобладает строфичность, характерная в том числе и для казахской традиционной песни. Национальная специфика композиционно-структурного мышления проявляется в произведениях, творчески преломляющих традиции вокально-поэтических состязаний – *айтыс* (состязание поэтов), *жар-жар* (свадебное ритуальное состязание мужского и женского хоров). Если в оперных сценах подобные формы были адаптированы ещё на этапе становления национального искусства (опера «Биржан и Сара» М. Тулебаева, 1946), то в вокально-хоровых жанрах они начинают применяться несколько позже, с 1970-х годов. Яркий пример хора-состязания в духе *жар-жар* – названный ранее хор «Баловницы и щеголихи» М. Сагатова, где помимо чередования мужских и женских партий, использованы типичные интонации казахской песенной лирики (обрядовый мелодический комплекс [68]) и речитация-*терме*, а также впервые звучание хора соединено с домброй [126].

В сфере вокально-хоровой музыки преобладают произведения классико-романтического направления. Среди редких примеров сочинений национально-авангардного плана выделяется Концерт для смешанного хора *a cappella* С. Абдинурова. Созданный в 1991 году, он ознаменовал не только зарождение жанра хорового концерта в Казахстане, но и новый этап в развитии национального стиля в хоровой музыке. Исследователь Н. Жолдасова отмечает влияние русского хорового концерта (Г. Свиридова, В. Салманова) на внедрение этого жанра не только в Казахстане, но и в других республиках СССР [82, с. 458].

С. Абдинуров на новый уровень поднимает тему Родины, раскрывая её через образы архаики и героико-эпической поэзии. В композиции четырёхчастного концерта традиционный для жанра принцип контраста разделов, объединённых единым художественным замыслом, сочетается с необычной жанровой трактовкой частей. Первая часть – кобызовый *кюй*, вторая – домбровский *кюй* в духе западноказахстанской традиции, третья – *жыр* (эпическая поэзия), четвёртая – *жоктау* (поминальная песня). В Концерте органично сочетаются стилевые элементы традиционной музыки (гетерофония, домбровский или кобызовый ритм, мелодика и ритм казахской песни) с современными техническими приёмами (расширенной тональностью, неомодальностью, кластерами и сложными гармоническими комплексами, эффектами спектральной музыки) [82, с. 470].

Область *камерной вокальной музыки* представлена самыми различными по масштабам и по художественной ценности произведениями и включает песни, романсы, вокальные циклы, камерные оперы. В отношении стиля камерно-вокальные произведения чрезвычайно многообразны. Авторы стремятся к синтезу богатых региональных песенных традиций (западно-казахстанской, аркинской), европейского и русского романса, массовой песни, прибегают к современным техникам композиции.

Значительный рост творческой активности и слушательского интереса к камерным жанрам в 1960–1970-е годы, приведший к расцвету жанра в последующие десятилетия, исследователь Т. Ж. Егинбаева связывает с расширением межнациональных контактов и приобщением художественному опыту XX века; приходом новых творческих сил; возрастанием индивидуально-личностного фактора и ростом интереса к камерным жанрам; а также с реакцией «на поэтический бум 60-х годов», отмеченный творчеством А. Вознесенского, Е. Евтушенко, Б. Ахмадулиной, О. Сулейменова, М. Шаканова и др. [157, с. 239]. Решающую роль в этом процессе, по её мнению, сыграл опыт русской национальной школы, представленный в творчестве Д. Шостаковича, Г. Свиридова, Р. Щедрина, С. Слонимского, В. Гаврилина и других композиторов [там же].

Наиболее плодотворна в плане новых композиционных решений и многообразна в стилевом отношении область *вокального цикла*. Интерес к ней обусловлен такими факторами, как популярность поэтического искусства в 1960–70-е годы (в среде так называемого «поколения шестидесятников»), значением поэтического искусства в казахской культуре, драматургическими возможностями циклических форм, а также относительной простотой исполнения. В этом жанре в 1980–2015 годах яркие произведения создают как представители старших поколений (Г. Жубанова, Е. Рахмадиев, Б. Баяхунов, В. Новиков, А. Исакова), так и более молодые авторы (В. Миненко, В. Стригоцкий, Т. Мухамеджанов, Е. Хусаинов, С. Апасова, А. Раимкулова, Г. Узенбаева, Л. Жуманова, Д. Останькович и др.). Каждый цикл

индивидуален, его технический «арсенал» избирается автором в соответствии с содержанием текста.

В вокальных циклах благодаря текстовой составляющей наиболее рельефно проявляются диалогические концепции «национальная культура – Запад», «прошлое – настоящее» внутри национального искусства, а также «национальная культура – Восток». Первая представлена циклами на стихи поэтов разных эпох (Р. Бёрнса, А. Фета, А. Блока, Ф. Г. Лорки, М. Цветаевой, Б. Ахмадулиной и др.). Их отличительная особенность заключается в «интернациональности» музыкального языка: минимальном применении казахских стилизованных элементов, и в то же время, стилизации музыки других народов (в зависимости от содержания стихов и от национальной принадлежности автора поэтического текста). Так, например, В. Миненко в вокальном цикле на стихи Ф. Тютчева (1992) претворяет русскую песенность и черты русского романса XIX века; С. Апасова в Вокальном цикле на стихи Ф.-Г. Лорки (1989) применяет характерные «испанские» интонации.

Концепция диалога между прошлым и настоящим казахского народа может быть выстроена через диалог автора с поэтом прошлого (Вокальный цикл на стихи Абая Т. Мухамеджанова (1984), «Из Абая» (1988) В. Новикова, Вокальный цикл на стихи Шакарима (2009) Е. Хусаинова), либо через современный поэтический текст о прошлом, зачастую построенный на образах этнической архаики (Вокальный цикл на стихи Олжаса Сулейменова (1972) Б. Аманжолы, «Стрела Махамбета» (2011, текст автора) Б. Баяхунова). В этих циклах наиболее последовательно применяются национально-стилевые элементы, заимствованные из традиционной песенной (мелодика и ритмика казахской песни) и инструментальной (ритм и гармония домбрового *кюя*) традиций.

В сравнении с романсами, песнями и вокальными циклами периода становления и развития казахстанской композиторской школы современные авторы стремятся к индивидуализации национально-стилевых средств.

Зачастую она достигается через применение современных техник и приёмов композиции.

Среди первых композиторов, пошедших по пути синтеза элементов традиционного искусства и современной музыки – В. Новиков (Гросс). Например, в его романсе «Ветер» из вокального цикла «Степь» на стихи казахского поэта первой трети XX века И. Джансугурова (1971) сочетается характерная ритмика песенно-поэтического жанра *терме* (чередование дуоли и триоли) и приёмы неомодальности (чередование дорийского и эолийского лада).

Пример 30. В. Новиков. «Ветер» из вокального цикла «Степь»¹⁴²

The musical score for 'Ветер' consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in bass clef, 3/4 time, and B-flat major. It features a melodic line with lyrics: 'Там вы-сок и сол-не-чен свод не-бес'. The piano accompaniment is in treble and bass clefs, 3/4 time, and B-flat major. It includes triplets and dynamic markings like 'mf'.

Поиски нового воплощения музыки устных традиций ярко проявились в цикле обработок «Казахские песни» Б. Аманжоло (1994). Применяемый им метод включения мелодии оригинала в музыкальное пространство, который уже упоминался в связи с инструментальными обработками композитора, созвучен идеям пространственной и спектральной музыки, но, по словам самого автора, скорее возник под влиянием тенгрианской философии (Пример 31).

Не менее популярны и, пожалуй, чаще исполняемы вокальные циклы и романсы на стихи восточных поэтов (китайских, японских, центрально-азиатских). Через эти произведения ярко проявляется отмеченная ранее тенденция к «внутривосточному синтезу».

Пример 31. Б. Аманжол. «Сынсу» из цикла «Казахские песни»

The musical score for 'Сынсу' consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in treble clef, 3/4 time, and B-flat major. It features a melodic line with lyrics: '1. Кай - ран га е-лиш'. The piano accompaniment is in bass clef, 3/4 time, and B-flat major. It includes dynamic markings like 'pp' and 'mezzando'.

¹⁴² Примеры 30 и 32 приводятся по книге «Хрестоматия по гармонии (на примере произведений композиторов Казахстана на казахском и русском языках) Н. Кетегеновой, А. Нусуповой, Г. Бегембетовой [134].

Первыми произведениями «восточной» в широком смысле тематики стали вокальные циклы Б. Баяхунова (на стихи дунганского поэта Я. Шиваза, 1957, на слова поэтов Азии, 1961; цикл «Монолог» на ст. Омара Хайяма, 1977). В 1990-е годы композитор возвращается к жанру вокального цикла («Восемь японских трёхстиший» на сл. Басё, 1991; «Из лирики китайских поэтесс», 1994). Известны и исполняемы циклы Т. Мухамеджанова (на стихи китайских поэтов, 1985), Б. Аманжол (Цикл на стихи японских поэтов, 2001), Д. Останьковича (Три романса на стихи японских поэтов, 1997), В. Стригоцкого («Дерево в лучах заката», 1986).

Поскольку многие композиторы ведут этномузыковедческую деятельность, они глубоко проникают в особенности традиционного материала, причём не только казахского. К примеру, Б. Баяхунов в студенческие годы записывал и расшифровывал дунганские песни [35], позже исследовал композиционные закономерности казахского *кюя* [36], посещал мастер-классы Рави Шанкара в Москве. Б. Аманжол помимо изучения казахской традиционной музыки [16] ведёт в Казахской национальной консерватории им. Курмангазы спецкурс «Музыка Востока» для композиторов и музыковедов. В этом отношении можно провести аналогии с деятельностью, к примеру, Б. Бартока или С. Райха: они обусловлены не только общим для многих западных композиторов вниманием к внеевропейскому искусству, но и осознанием собственной принадлежности к этнически уникальной культуре.

Основными средствами создания восточного колорита остаются (как, к примеру, и в русском ориентализме) ритм и лад. Следовательно, одной из основных техник композиции в них стала неомодальность. Использование ладов этнической музыки (например, индийской, японской, тюркской), затруднено равномерно темперированным строем. Зачастую композиторы предпочитают применять более привычные современному слушателю диатонические или симметричные лады. К примеру, в цикле «Шесть рубаи О. Хайяма» (1982) Б. Аманжол соединяет минорную пентатонику и уменьшённый лад.

Пример 32. Б. Аманжол. «Я однажды спустился...» из «Шести рубаи О. Хайяма» для баса и фортепиано

Moderato

Я — од — наж — ды спу — сти — ся в гон — чар — ный под — вал

В исследуемый период создаются первые образцы *камерной и монооперы*, появление которых подготовлено вокальными циклами и обусловлено расцветом жанра в мировом музыкальном искусстве XX века [29] (произведения Ф. Пуленка, А. Шёнберга, Г. Фрида, М. Таривердиева, Ф. Караева и др.). В казахстанской музыке жанр представлен монооперой «Я верю» О. Несипханова (1979), камерными операми «Письмо незнакомки» Е. Никоновой (2002), «На сайте Mail.ru» (2008) Б. Баяхунова и его же практически завершённой оперой «В тот день осенний» (другое рабочее название «Магжан», 2016).

Моноопера О. Несипханова на текст письма фашистской узницы К. Сусаниной, как отмечает исследователь В. А. Шапилов, перекликается с монооперой Г. Фрида «Дневник Анны Франк» драматургически и эстетически. Стилистически в ней прослеживаются общие связи с экспрессионизмом. Современное звучание придаёт

произведению применение сонорно-алеаторических комплексов, атонализма, элементов пуантилизма, полифонически усложнённой вертикали [271, с. 422].

Сюжет С. Цвейга также диктует общий экспрессионистский эстетический тонус камерной оперы Е. Никоновой «Письмо незнакомки». Целью композитора и либреттиста (В. Сорокин) было претворение цвейговской трагедии в духе древнегреческого театра, для чего в партитуру оперы был введён небольшой хор. В результате стилистическая основа оперы представляет смешение экспрессионистской психологической драмы и неоклассического театра в духе И. Стравинского. Этим обусловлен выбор системы композиции (неомодальность) и средств выразительности. Каждый образ (Она, Он, Бесстрастный наблюдатель) охарактеризован своим ладотональным и метроритмическим комплексами, своего рода музыкальными аффектами. К примеру, Бесстрастного наблюдателя (баритон) характеризует уменьшённый лад и триольное ритмическое движение (Пример 33). В целом опера Е. Никоновой представляет редкий для казахстанского искусства пример камерного вокального произведения неоклассического плана.

Пример 33. Е. Никонова, «Письмо Незнакомки». 1 картина, ариозо Бесстрастного наблюдателя

Moderato con moto *mf*

Baritone

В до - ли - нах сон - ных, в душ - ных го - ро -

дах сто - ю нес - лыш - но я за каж - ды - ми пле - ча - ми

Опера Б. Баяхунова «На сайте Mail.ru» решена скорее в неоромантическом ключе. Жанровая основа её либретто (авторы С. Янлосы и Б. Баяхунов) представляет эпистолярную повесть. В ней синтезируются такие черты стиля предыдущих вокальных произведений композитора, как внутривосточный синтез (образы китайской поэзии), поиски дунганского музыкального языка в академических жанрах, романсовая лирика и даже эстрадная песня.

Все названные камерные оперы были поставлены в концертных вариантах. Сказывается отсутствие в республике специализированного камерного театра и малое знакомство с жанром казахстанской публики.

В целом вокально-оркестровые, вокально-хоровые и камерные вокальные жанры в исследуемый период привлекают практически всех композиторов. Отличие от предыдущих периодов истории музыки Казахстана заключается в расширении названных жанровых сфер в разных направлениях: в большем стилевом разнообразии, в появлении произведений новых для республики жанров, в обновлении технического арсенала композиторов. В значительной мере инновации связаны с адаптацией техник и жанров, применяемых западными (европейскими и русскими) композиторами, например, техник неомодальности и сонористики, жанров хорового концерта и камерной оперы. Стремление органичного синтеза этнических традиций и современной музыки порождает и ряд национальных находок, к примеру, хоровой *кюй* и различные формы реализации домбровой фактуры в музыке для хора, «сакрально-пространственный метод» обработок народной музыки и шире – организации фактуры (Б. Аманжол).

2.2.5 Киномузыка Казахстана на современном этапе¹⁴³

Музыка кино – это чрезвычайно востребованная творческая сфера, динамично развивающаяся вместе с кинематографом не только в Казахстане, но и во всём мире. Массовость киноискусства, его выразительные и технические возможности привлекают многих современных композиторов. Среди них выделяются такие авторы, как К. Шильдебаев, Р. Гайсин, Б. Дальденбаев, С. Еркимбаев, А. Раимкулова, Е. Хусаинов, Т. Мухамеджанов, С. Абдинуров, А. Мамбетов. Исключительно по удачным работам в кино известны имена Б. Куанышева, М. Каракулова, К. Аубакирова. Среди молодых кинокомпозиторов можно назвать имена Т. Нильдикешева, Н. Карева. Всесторонний анализ этого жанра ещё ждёт своих исследователей,

¹⁴³ Киномузыка Казахстана привлекла интерес музыковедов относительно недавно – в последние 10–15 лет. Постановка актуальных для дальнейшего исследования этой сферы проблем осуществлена автором данной диссертации в статье «История и современность киномузыки Казахстана: к постановке исследовательской проблемы» [296].

однако можно уже сегодня выделить ряд характерных признаков казахстанской киномузыки.

При всём своеобразии киноискусства Казахстана в музыке проявляются черты, общие для многих внеевропейских стран. В. Н. Юнусова на примере музыки кинематографа стран Азии и Северной Африки выделяет такие общие особенности, как опора на национальные театральные традиции, использование образцов традиционной и классической национальной музыки, особая роль музыкальных фильмов, а также влияние оперной драматургии на музыкальное оформление кинокартин [287, с. 109-110]. Схожие признаки обнаруживаются и в киномузыке Казахстана, хотя их проявление несколько отличается, к примеру, от египетского, индийского или японского искусства, что обусловлено спецификой исторического процесса.

Собственно национальный театр сложился как самостоятельный феномен лишь в 1920-х годах под влиянием русско-советского искусства. Он, безусловно, вобрал в себя черты таких устно-профессиональных музыкально-поэтических традиций, как искусство *жырау* (эпических сказителей), *салов* и *сере* (певцов, странствующих артистов), что проявилось в особой роли музыки (прежде всего, песни), в выборе сюжетов и в жанровой специфике (лирико-эпическая, героико-эпическая). Примечательно, что многие члены труппы первого национального театра, созданного в Кызыл-Орде в 1926 году, стали в последствии первыми оперными солистами и первыми киноактёрами (К. Джандарбеков, К. Байсеитов, Ш. Жиенкулова и др.). Казахское киноискусство зародилось в годы культурного строительства (1930-е), и динамично развивалось в советский период. Можно утверждать, что при наличии некоторой преемственности театра и кино, в Казахстане они развивались практически параллельно.

Если в египетском или индийском кино практически с первых звуковых кинолент национальное звучание зачастую передавалось особым оркестром смешанного типа (египетский оркестр *фирках*) [287, с. 110], то уже в первых казахстанских звуковых фильмах сложилась практика применения оркестра

казахских народных инструментов андреевского типа, ансамблей и солирующих народных инструментов.

Она связана с деятельностью А. Жубанова. В 1938 году А. Жубанов в соавторстве с М. Гнесиным создал музыку к фильму о герое Гражданской войны «Амангельды»¹⁴⁴, где для звуковой характеристики восстания казахского народа применялось звучание народных инструментов (ансамбль домбр – с конца 17 минуты фильма). Хотя в современном казахстанском кино применение оркестра народных инструментов практически не встречается, тембр казахских инструментов по-прежнему остаётся важнейшим национально-звуковым признаком. *Домбру, кобыз, сыбызгы* используют не только в исторических кинофильмах о прошлом народа (например, «Келин» («Невестка»), 2008, реж. Е. Турсунов, композитор – Е. Хусаинов), но и в фильмах на современные сюжеты.

Ещё одна особенность казахстанского кинематографа обусловлена исторической и культурной общностью с российским искусством, проявляющейся не только в интенсивном взаимодействии, но и в жанровых, стилевых и драматургических характеристиках фильмов, общей школе. Большое значение для становления киноискусства в Казахстане имела работа в годы войны в Алма-Ате Центральной объединённой киностудии¹⁴⁵, созданной из эвакуированных Мос- и Ленфильма, а также Алма-атинской студии кинохроники.

Четыре из пяти фильмов страны снимались в Алма-Ате. Над фильмами киностудии работали режиссёры И. Пырьев и В. Пудовкин, Л. Трауберг и Ф. Эрмлер, Ю. Райзман и Г. Рошаль, В. Шкловский и М. Блейман, А. Каплер и Г. Козинцев, братья Васильевы, Д. Вертов, М. Ромм и С. Эйзенштейн. Здесь же создавал музыку к «Ивану Грозному» С. Прокофьев. В 1944 году эвакуированные вернулись домой, оставив Казахстану прекрасную материальную базу и, что не менее важно – школу киноискусства.

В постсоветский период влияние российского кинематографа продолжается, прежде всего, через сотрудничество с режиссёрами, актёрами, композиторами. В создании казахстанских фильмов и в совместных казахстанско-российских проектах участвуют российские режиссёры

¹⁴⁴ Среди актёров этого фильма были известные в Казахстане музыканты – солисты Государственного академического театра оперы и балета, певцы Курманбек Джандарбеков, Канабек Байсеитов, Рахметулла Сальменов.

¹⁴⁵ Именно на ЦОКС был снят один из первых художественных фильмов на казахском материале с привлечением казахских специалистов – короткометражная лента «Батыры степей». Все актёры в фильме – казахи. Режиссёр Г. Рошаль даже снял в нём пожилую Дину Нурпеисову – прославленную ученицу Курмангазы, народного композитора-*кюйши*.

(А. Михалков-Кончаловский, А. Черняев, А. Бодров-старший, Г. Земель, А. Голубев, С. Дворцовой) и композиторы (Э. Артемьев, В. Сологуб, А. Укупник).

Как уже говорилось, для казахстанских кинолент самых разных жанров характерна особая роль музыки. Как закадровая, так и внутрикадровая музыка не просто характеризует героев, географическое своеобразие местности или эмоции [287, с. 110,], но и является важным элементом национального стиля, необходимым для национального кино.

Большинство популярных фильмов первых послевоенных десятилетий¹⁴⁶ были музыкальными. Использование в них музыки популярных традиционных композиторов в академической обработке способствовало росту популярности национального киноискусства. Плодотворным периодом казахского музыкального кино стали 1950-е – 1960-е годы. В это время на экраны вышли такие художественные фильмы (фактически фильмы-мюзиклы), как «Наш милый доктор» (1957) и «Ангел в тюбетейке» (1968), над которыми работал творческий тандем композитора Александра Зацепина и режиссёра Шакена Айманова. В этих фильмах сложился стиль А.Зацепина, ярко проявившийся позднее в работе с Леонидом Гайдаем и оказавший значительное влияние на развитие *казахской советской эстрадной песни*.

В фильмах на исторические темы и сюжеты национального эпоса проявилась *традиционная стилевая тенденция* академической музыки. Яркий пример – кинокартина «Кыз Жибек» (1970) режиссёра С. Ходжикова на сценарий Г. Мусрепова. Композитор Нургиса Тлендиев в нём впервые использовал расширенный ансамбль народных инструментов, помимо домбр и *кобызов* включивший так называемые архаичные инструменты (*шан кобыз*, ударные *дауылпаз*, *асатаяк* и др. – см. Приложение 2), а также соединил тембры народных инструментов и звучание симфонического оркестра. Д. Мусахан отмечает, что помимо авторского материала и цитирования музыки акынов и *кюйши* XIX века композитор внедрил цитаты из оперы Е. Брусиловского «Кыз Жибек» [329]. Многие находки Н. Тлендиева предвосхитили идеи национально-авангардного плана, характерные для киномузыки К. Шильдебаева и Е. Хусаинова. Эти композиторы активно

¹⁴⁶ «Песни Абая» (1946, композитор Латиф Хамиди), «Девушка-джигит» (1955, композитор Василий Соловьёв-Седой), «Джамбул» (1952, композиторы Николай Крюков, Мукан Тулебаев).

экспериментируют в области тембра, электронной музыки. Примечательна и сохраняющаяся исключительная роль музыкального сопровождения в исторических кинолентах. Так в упоминавшемся фильме «Келин» режиссёра Е. Турсунова, при минимуме диалогов и вербального материала визуальный эффект насыщенных символами кочевой культуры кадров усиливается звучащей практически в каждой сцене музыкой Е. Хусаинова в характерном для него архаическом стиле. В озвучивании принимал участие сам композитор как исполнитель партий горлового пения и *сыбызгы*.

С современным кинематографе Казахстана, переживающем с 2000 года подъём¹⁴⁷ традиции советского периода сочетаются с влиянием авторского кино, голливудской киноиндустрии, а также национальных киношкол Азии (главным образом, японской, меньше – турецкой, корейской, китайской) и Европы.

В 1980–1990-е годы сложилась своего рода «новая волна» казахстанского кинематографа, связанная с культурой так называемого андерграунда. В музыкальном отношении для фильмов этого направления характерно использование музыки третьего пласта. Так в кинофильме «Игла» (1988) Р. Нугманова (представитель так называемой «соловьёвской школы») звучит музыка Виктора Цоя. По мнению А. Карпыковой, расцвет казахской «новой волны» пришёлся на середину и конец 1990-х годов [323]. Ряд кинокартин этого направления был удостоен престижных европейских премий¹⁴⁸. В них чаще всего саундтреки подбирались режиссёрами и звукооператорами. На современном этапе режиссёры так называемого авторского кино, напротив, активно сотрудничают с композиторами. К примеру, известный казахстанский

¹⁴⁷ Возрождение индустрии после некоторой стагнации наметилось в начале 2000-х годов. Об этом свидетельствует статистика киностудии «Казахфильм»: если в период с 1992 по 2002 год выпускалось в среднем 2,7 фильма в год, то за прошедшее десятилетие цифра увеличилась до 7,9. Только за 2012 снято 13 полнометражных художественных и документальных фильмов [317]. К ним следует прибавить десятки телевизионных фильмов и сериалов, фильмы независимых киностудий. Причины такого роста эксперты и деятели кино видят в двух факторах – возрастающая государственная поддержка и привлечение иностранных заказчиков (в том числе, и из России).

¹⁴⁸ Картина Дарежана Омирбаева «Кардиограмма» (1995) шла во Франции в прокате два месяца. Фильм «Жизнеописание юного аккордеониста» Сатыбалды Нарымбетова (1994) удостоен шести призов (наиболее важная среди них – премия Жоржа Садуля Французской академии). «Фара» Абая Карпыкова (1999) получил приз за лучшую мужскую роль на Московском кинофестивале

режиссёр Е. Шинарбаев (р. 1953) в ряде своих кинолент привлекал таких композиторов, как А. Бестыбаев («Мечь», 1989), А. Раимкулова («Письма к ангелу», 2008).

Влияние голливудского кино в области киномузыки выражается в создании многотемных симфонических саундтреков, в привлечении зарубежных композиторов. Так музыку к картине «Кочевники» (2005) писал итальянец К. Зилиотто (Carlo Siliotto). Примечательно, что помимо симфонического оркестра в закадровой музыке в качестве солирующих тембров используются *кыл-кобыз*, *зурна* (азербайджанский язычковый аэрофон, хотя и не являющийся казахским, но передающий «этнический» характер саундтрека).

Несмотря на интенсивное обновление жанра в начале XXI века, в целом национально-стилевые приёмы в современной киномузыке Казахстана по-прежнему основываются на принципах, выработанных в академическом музыкальном искусстве. Среди них наиболее распространёнными являются цитата, стилизация, включение тембров народных инструментов, специфических гармонических приёмов, мелодики¹⁴⁹.

Примером *цитаты* может служить песня Абая Кунанбаева «*Желсіз түнде жарық-ай*» («Тихой ночью при луне») в фильме «Подарок Сталину» (режиссёр Р. Абдрашев, композитор К. Шильдебаев, 2008 год [38]). *Стилизация* как приём применяется в сцене исполнения домбрового *кюя* из фильма «Кек», («Мечь», режиссёр Д. Манарбай, композитор А. Бестыбаев, 2006 год). *Включение тембров народных инструментов, специфических гармонических приёмов, мелодики*, за которыми прочно закрепилась семантика «казахского» встречается не только в киномузыке казахских композиторов, но и в саундтреках зарубежных авторов, работающих с казахским материалом, например, в фильме «Шиза» (2004), композитор Зиг (тесно сотрудничает с режиссёром Гукой (Гульшат) Омаровой с 2004 года) использует «сэмпл» *кобыза* в ритмичной музыке танцевального плана.

В целом казахстанская киномузыка вместе с национальным кинематографом во многом повторяет путь киноискусства в ряде азиатских стран (Турция, Индия, Корея, Китай и др.): музыкальное сопровождение в первую очередь создаёт этническую атмосферу кинокадра, его национальное

¹⁴⁹ К аналогичным выводам приходит исследователь казахстанской киномузыки Д. Мусахан [186].

своеобразие. Общность идей казахстанских режиссёров и кинокомпозиторов с создателями фильмов из других стран Азии, Северной Африки и Восточной Европы, осознаётся деятелями кинематографа. Она стала основой Международного кинофестиваля «Евразия», проходящего в Алматы с 1998 года.

2.3 Органная соната «Казахская бахиана» Бакира Баяхунова

(аналитический очерк)¹⁵⁰

Орган существует в Казахстане сравнительно недавно – с 1962 года. Среди казахстанских композиторов к этому инструменту обращались Г. Жубанова, А. Исакова, С. Еркимбеков, А. Бестыбаев, Ф. Мусабаев. В число немногих органных опусов входят органная соната Фархада Мусабаева (ныне живущего в Канаде), написанная в учебных целях в студенческие годы, и соната для органа и литавр Аиды Исаковой. К органу как к сольному или оркестровому инструменту казахстанские композиторы обращались и в других жанрах, в основном, а симфонических (Первая симфония «Жигер» Г. Жубановой, «Голубой минарет» С. Еркимбекова и др.). На данный момент казахстанская органная музыка пока недостаточно освещена в литературе.

Органная соната «Казахская бахиана» Бакира Баяхунова претворяет интонационный мир казахской музыки в формах барокко. Она интересна с разных сторон: это произведение стало важной вехой в формировании казахстанской органной музыки¹⁵¹; в нём проявились два вектора национальной полистилистики: диалог с мастерами мировой музыки и диалог с прошлым народа. Кроме того, в сонате сконцентрированы характерные черты

¹⁵⁰ В данном очерке акценты сделаны на аспектах, подтверждающих идеи основного раздела Главы 2. В анализе учтены ценные замечания и дополнения Бакира Баяхунова.

¹⁵¹ Органное творчество казахстанских композиторов не обрело достаточного развития хотя бы потому, что орган существует в Казахстане сравнительно недавно – с 1962 года. Произведение Бакира Баяхунова в жанре органной сонаты не первое. Среди созданных опусов органная соната Фархада Мусабаева (ныне живущего в Канаде), написанная в учебных целях в студенческие годы, и соната для органа и литавр Аиды Исаковой. К органу как к сольному или оркестровому инструменту казахстанские композиторы обращались и в других жанрах. Так органные опусы есть у С. Еркимбекова («Голубой минарет»). Периодически композиторы включают орган в партитуры симфонических произведений: Г.А. Жубанова использовала его в симфонии «Жигер». Казахстанская органная музыка пока недостаточно освещена в литературе.

авторского стиля композитора. Само название «Казахская бахиана», по словам Бакира Яхияновича, возникло по аналогии с «Бразильскими бахианами» Эйтора Вилла-Лобоса. Внешнее сходство этих произведений ограничивается названием и собственно фактом обращения к барокко. «Бахианы» Э. Вилла-Лобоса и Б. Баяхунова сближает такое внутреннее качество, как бикультурность. Концепция «чужого» как «своего», получившая в работах исследователя музыки Латинской Америки И. А. Кряжевой название «ибероамериканизм» [155], находит аналогии в полистилистических опусах казахстанских композиторов.

Б. Баяхунов во многих своих произведениях стремится к расширению тематики, используя интонационный материал разных музыкальных культур. Наряду с обращением к фольклору, заметное место занимает интерес к творчеству композиторов прошлого. Так в Прелюдии и фуге для фортепиано Б. Баяхунов своеобразно преломляет стилистику П. Хиндемита. В Четвёртой симфонии (1992) цитаты из музыки Скрябина и Стравинского подчёркивают черты архаики, свойственной тематизму произведения. В сонате для фортепиано и литавр «Два портрета Бетховена» автор широко развивает бетховенские темы, создавая своё видение образа композитора. В первой части Шестой «Экологической» симфонии (2007) цитата арии Дидоны из оперы «Дидона и Эней» Г. Пёрселла образует середину трёхчастной композиции.

Не вдаваясь подробно в историю жанра органной сонаты, отметим, что «Казахская бахиана» по композиционным особенностям цикла перекликается с традициями немецкой романтической школы, прежде всего, Ф. Мендельсона, считающегося создателем этого жанра [216, с. 3], хотя композитор говорит о И. С. Бахе как единственном стилевом и жанровом ориентире. У большинства романтиков органная соната – это цикл, как правило, довольно свободный. Также как и для многих других циклических форм, большое значение имеют контраст темпов, единство замысла, интонационные взаимосвязи.

Ещё один композиционно-технический аспект «Бахианы» – обращение к полифонии. Б. Баяхунов настойчиво претворяет в своём творчестве

полифонические жанры и композиционные принципы. Среди предшественников композитора это – скорее исключение. Можно вспомнить «Песню гнева» для хора Б. Джуманиязова (1978), написанную в форме фуги, пассакалию из Шестой симфонии Е. Брусиловского (1968, вторая часть), Пять прелюдий и фуг на казахские темы у А. Гризбила (1957). Интересные полифонические обработки казахских песен для фортепиано были созданы В. Великановым (в разные годы 1937–1969). Аналогичные обработки для струнного квартета создал М. Копытман (1962). К полифонической технике обращается в поэме для струнных, флейты, фортепиано и литавр «Диалоги» (1973) М. Сагатов. В исследуемый период к полифонии тяготели Г. Жубанова, В. Новиков, А. Меирбеков, С. Абдинуров и некоторые другие.

По словам Б. Баяхунова, его интерес к полифонии вызван влиянием П. Хиндемита. Другим стилевым ориентиром для него были казахские *кюи*. В рукописи «Элементы полифонии в домбровых *кюях*» [36] композитор разбирает различные виды имитаций, контрастной полифонии в традиционной инструментальной музыке, к созданию полифонической ткани подключаются гетерофонные элементы.

«Казахская бахиана» в плане освоения полифонических форм стала знаковым явлением для казахстанской музыки. Здесь Б. Баяхунов проявил зрелость в претворении казахского мелоса в рамках полифонических форм и современного понимания звуковысотной системы. Идея сближения казахского фольклора, национальной и европейской классики возникла из отмеченной композитором близости интонаций протестантского хорала и народной песни «Елимай».

Существует две версии сонаты – для фортепиано и для органа¹⁵². Сонатность здесь скорее понимается в её первоначальном значении, бытовавшем в эпоху барокко – «инструментальная музыка». Цикл состоит из

¹⁵² К сонатному циклу Баяхунов обращался неоднократно и ранее, к примеру, в скрипичной сонате, «Отзвуки мукама» (1990), сонате «Два портрета Бетховена» для фортепиано и литавр (1991), Второй фортепианной сонате (1991).

четырёх частей: Прелюдии, Фуги, Пассакалии и Токкаты. Композитор соблюдает обязательный для сонатных и сюитных циклов принцип темпового контраста: медленно, умеренно, очень медленно, быстро. Единство цикла достигается через сквозное развитие, которое охватывает все части, что характерно и для романтических сонат. Оно создаётся использованием сквозных тем и мотивов: интонационных комплексов «В-А-С-Н» (I и II части), песни «Елимай» (I, III и IV части). В Фуге также использованы мотивы из героических кобызовых *кюев* Ыхласа (II часть).

«Прелюдия» в тематическом плане представляет собой интонационный срез, «зародыш» цикла. В ней автор обозначает концепцию всего произведения, ладо-тональную сферу, формо- и стилеобразующую систему. Произведение было задумано в форме хоральной прелюдии, но затем от первоначального замысла сохранился лишь дух хоральности: в начальном изложении монограммы, где тема «Елимай», подобно строфе хорала, проводится фрагментами. Автор понимает «прелюдию» в значении введения.

Импульсом к развёртыванию всей формы сонаты становится идея противопоставления диатоники и хроматики. Хроматический и диатонический пласты сочетаются уже в начале первой части. Первый представлен темой-монограммой *BACH*¹⁵³ и её полифонически преобразованными вариантами (обращение, ракоход), а также мелодико-гармоническими элементами, ведущими от неё начало (различные комбинации четырёхзвучных мотивов – попевок, строящихся с использованием полутонов) (*Пример 34*). Второй – казахской песней «Елимай» (*Пример 35*).

Присущая Прелюдии логика мелких контрастов, построенная на определённых мотивных элементах, встречается в музыке И. С. Баха

¹⁵³ Обращение к этой монограмме – одна из исторически сложившихся среди композиторов-почитателей Баха традиций. Так в разные времена к ней обращались Р. Шуман («Шесть фуг на *BACH*»), Ф. Лист (Фуга), М. Рeger (Фуга), А. Шнитке (Прелюдия памяти Д. Шостаковича для двух скрипок или одной скрипки и магнитофонной ленты), А. Онеггер (сюита для струнных), А. Пярт (Коллаж на тему *BACH*) и многие другие композиторы. Сам Бах вводит эту тему в «Искусство фуги».

(Аллеманда из Партиты №1, Прелюдия *Cis-dur* из первого тома ХТК). В звуковысотном отношении все тематические элементы komponуются подобно додекафонной серии – на основе неповторяемости. За счёт полифонического, регистрового и интонационного варьирования материал постоянно обновляется.

Пример 34. Б. Баяхунов. Органная соната «Казахская бахиана». Прелюдия. Тема ВАСН

Andante ♩ = 80

II ВАСН

mp

8'+16'

Пример 35. Б. Баяхунов. «Казахская бахиана». Прелюдия. Тема песни «Елимай»

♩ = 80

"Елим-ай"

II

Структура Прелюдии диктуется её интонационной основой. После вступительного раздела на теме *WASN* и «фрагментарного» проведения народной темы, песня «Елимай» проводится полностью. В первой части при всей свободе композиционного строения присутствуют черты вариационности. Они связаны с постоянным варьированием темы монограммы.

В **Фуге** композитор опирается на традиции полифонии XX века, что выражается в неакадемической трактовке жанра. Вопреки канонам барочной полифонии, уже на этапе экспонирования тема проводится в ритмическом

увеличении. При первоначальном показе темы в экспозиции и контрэкспозиции (где тема звучит в обращении) обнажены кадансовые моменты¹⁵⁴. Именно здесь интонационные идеи фуги получают мотивное и интенсивное ладо-тональное развитие (в первом – уход в бемольную сферу через мажоро-минорные сопоставления, во втором – неожиданный переход в начальную тональность развивающей части).

В создании темы автор, по его словам, опирался на эпический тематизм *кюев* Ыкласа. Строение темы напоминает структуру некоторых баховских тем: две интонационно-контрастные идеи излагаются в форме барочного периода (ядро-развёртывание). Паузирование в изложении темы, по словам Б. Баяхунова, – это «как бы вслушивание в беззвучное Эхо»¹⁵⁵ (Пример 36).

Пример 36. Б. Баяхунов. Органная соната «Казахская бахиана». Фуга. Тема, ответ

Moderato con moto ♩ = 85

The musical score consists of two systems of music. The first system shows the theme in the right hand (treble clef) starting with a piano (*mp*) dynamic. The second system shows the answer in the left hand (bass clef) starting with a piano (*p*) dynamic. The music features various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings like *rit.*

¹⁵⁴ Подобное явление встречается в «Ludus tonalis» П. Хиндемита.

¹⁵⁵ В анализе использован материал личных бесед с композитором.

Отход от академической формы заключается и в том, что образ, представленный темой, не остаётся неизменным: к концу части постепенно усиливается героико-эпическая образность. В разделах фуги предвосхищаются элементы тематизма Токкаты (фанфарность) и Пассакалии (широкие скачки с наложением дуольного и триольного ритмов).

В процессе развития появляются не только полифонические варианты темы (тема в увеличении, в обращении), но и такие, где происходят ритмические и интонационные изменения. Это явление связано с вариантной природой народных напевов. Проведение темы в увеличении – явление, характерное для жанра фуги на хорал. Синтез элементов тематизма разных частей цикла усиливается в коде. Создаётся насыщенная интонационная картина – это и гаммообразные формулы Ыкласа, и вторжение хроматизма монограммы, и кластерное звучание. В завершении интонации темы сливаются с кобызовыми кадансовыми формулами. Сама кода в интонационном отношении воспринимается как синтезирующий финал мини-цикла¹⁵⁶ – Прелюдии и Фуги. Здесь так или иначе проявляют себя два образных начала из трёх: речитативно-психологическое и героико-эпическое.

Характер **Пассакалии**¹⁵⁷ Б. Баяхунова не скорбно-монументальный, как в классической барочной, а скорее народно-песенный. Композитор выражает в этом номере некое личное размышление, лирико-философское начало. Тональность произведения – *c-moll* – напоминает нам о Пассакалии с аналогичной тональностью Баха. Появление темы этой пассакалии в коде подготовлено наличием общего интонационного зерна. Тема опирается на интонации Прелюдии, главным образом, песни «Елимай».

¹⁵⁶ Весь цикл «прелюдия – fuga – пассакалия – токката» довольно свободно претворяет принципы барочной сюиты (главным образом, темповый контраст). В то же время, прелюдия и fuga сопряжены друг с другом как классический двухчастный барочный цикл. Так композитор реализует идею сочетания старинного и современного, строго регламентированного и свободного искусства.

¹⁵⁷ Среди казахстанских композиторов к жанру пассакалии обращались Е. Г. Брусиловский (Пассакалия из Шестой симфонии), В. Миненко (в учебной сонате) и сам Бакир Баяхунов (в струнном квартете).

Пример 37. Б. Баяхунов. Органная соната «Казахская бахиана». Пассакалия. Тема



Форма свободных вариаций на выдержанную мелодию [168, с. 56] (тема, восемь вариаций и кода) не соответствует канонам жанра, но позволяет на новом уровне воссоздать идею сопоставления интонационных комплексов. От барочной пассакалии здесь прослеживается принцип группировки вариаций, создания формы второго плана: две группы вариаций строятся по принципу удаления от первоначального варианта темы. Второй план формы составляет строфичность, исходящая из интонационного строя темы. Два крупных раздела, внутри которых вариации объединяются единой линией развития, строятся схожим образом, но второй короче (пять вариаций и три вариации соответственно).

Прототипом жанровой основы **финала** стала старинная разновидность токкаты – токката-фанфара [228, с. 137]. В основу **Токкаты** Бакира Баяхунова положена интонация фанфарного типа, вырастающая из темы эпического напева (*Пример 38*). Наряду с фанфарностью проявляется другое начало – интонации *кюя*. Связь этих двух начал отмечалась многими музыковедами и композиторами (см., например [214, с. 17,62, с. 46-47],).

Пример 38. Б. Баяхунов. Органная соната «Казахская бахиана». Токката. Фанфара и тема кюя

The image shows the beginning of a musical piece in 4/4 time, marked 'Allegro' with a quarter note equal to 110 beats. The dynamics are marked 'quasi fanfara' and 'f'. The score is written for two staves: treble and bass. The treble staff begins with a whole rest, followed by a half note G4, and then a series of eighth notes: A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass staff begins with a whole rest, followed by a half note G2, and then a series of eighth notes: A2, B2, C3, B2, A2, G2. The piece concludes with a half note G2.



Интонационной основой *кюя* служит песня «Елимай». Развитие темы *кюя* прерывается появлением контрапункта – варианта монограммы *ВАСН*. Но хроматика и диатоника здесь не столько противопоставляются друг другу, сколько плавно соединяются в единое целое. Важную драматургическую роль в токкате играет введение квинтовых созвучий. Композитор Б. Баяхунов подчёркивает, что этот элемент является общим для европейской и казахской архаической традиции¹⁵⁸. В коде Токкаты синтезируется тематизм предыдущих разделов. Композитор соединяет все образные сферы цикла.

В органной сонате «Казахская бахиана» композитору, несомненно, удалось воплотить идею претворения казахского мелоса в барочных формах. В Сонате достаточно свободно трактованные старинные жанры не теряют своеобразие: Фуга, Пассакалия и Токката обладают присущими им чертами. К композиционным принципам барокко Баяхунов обращается не только в форме частей, но и в способах развёртывания материала, и в тематических аллюзиях.

Сочетание диатонической и хроматической сфер привело к особой концепции лада в произведении – своего рода ладовой полифонии. Казахское и баховское, встретившись в творческом воображении автора, вступают в диалог, утверждая различные аспекты идеи единения культур: размышление, мудрость, динамизм, созерцательность, спор и согласие. Эстетические принципы полистилистики и неоклассические тенденции находят в органной

¹⁵⁸ Из личной беседы

сонате Бакира Баяхунова убедительное творческое воплощение на национальной основе.

2.4 Композиция для виолончели и компьютера «Душа шамана»

А. Раимкуловой

(аналитический очерк)

Актоты Раимкулова – яркий представитель поколения казахстанских композиторов, чей творческий путь практически совпадает по временным границам с исследуемым периодом. Диалог культур и эпох, синтез западного и национального начал она осуществляет через привлечение современных техник композиции: расширенного тонального мышления, сонористики, электронной музыки и др.

Интерес Актоты Раимкуловой к электронной музыке вызван интенсивным творческим общением с зарубежными коллегами в 1990-х годах на различных стажировках, фестивалях, конкурсах, гастролях. Международные конкурсы композиторов¹⁵⁹, стажировка в Театральной академии города Бохум, Германия (Schauspielschule Bochum, 1999); Международный фестиваль «Ильхом XX» (г. Ташкент, Узбекистан, 1998) дают массу творческих впечатлений и вдохновляют композитора на поиски синтеза современных композиционных средств с казахским материалом.

В результате появились такие эксперименты, как композиция «**Apple of Peace**» («Яблоко мира») и Пьеса для виолончели и компьютера «Душа шамана» (1998, 1999). Работа над «Яблоком» осуществлялась в обстановке полной свободы творческих поисков на стажировке в Бохуме. Находясь вдали от Родины, композитор попыталась ощутить себя и свой народ как часть единого мира без границ. Требовался соответствующий масштабу замысла материал: им стали буддистские и исламские молитвы, звон православных колоколов и католические песнопения. Название родилось у кого-то из сокурсников по

¹⁵⁹ «Gaudeamus Music» в г. Амстердам, Голландия (1991); «ALEA» в г. Бостон, США (1996); «Masterprize» г. Лондон, Великобритания (1997).

стажировке. Яблоко мира, как противоположность библейского Запретного плода, призывает людей к поиску не различий, а сходства, не причин разъединения, а поводов к единству. Композиция «Apple of Peace» полностью электронная, существует в единственной записи.

Пьеса «Душа шамана»¹⁶⁰ предназначена для живого исполнения. В жанровом отношении это образец инструментального театра, в котором театральность проявляется скорее на внутреннем уровне («*внутренняя театральность*» – Т. А. Курышева [167, с. 64]). Исследователь Ж. А. Кожухметова говорит о «*зримом слышании <...> ритуала в звуках*» [138, с. 437].

Дуэт компьютера и виолончели насыщен многоуровневым символизмом. Расширенная трактовка виолончели связана с приёмами игры на шаманском инструменте *кыл-кобызе* (описание см. Приложение 2): её звучание не только ассоциируется с голосом шамана, но и, подобно *кыл-кобызу*, трактуется как ударный инструмент (имитация бубна в сцене танца). Голос *баксы*-шамана развивается от естественного состояния к трансовому, что передано приёмами игры у подставки и за подставкой, флажолетами, необычным звукоизвлечением смычком и кистью. Ж. А. Кожухметова также указывает на такой театральный элемент, как звукоподражание. Партия компьютера, состоящая из нескольких звуковых сэмплов¹⁶¹ и эффектов, символизирует мир духов, то холодный и вечный, то живо откликающийся шаману пением птиц и звуками *кыл-кобыза*.

Для того чтобы зафиксировать музыку пьесы в нотах, композитору пришлось прибегнуть к авторской нотации, главным образом, в партии компьютера. Она представляет собой выписанные названия сэмплов на французском и английском языках (*cigals* – цикады, *birds* – птицы, *fantoms* – призраки, *noise* – шум, *dance* – танец, *kobuz* и др.) и эффектов (*accelerando*, *reverberation*, *diminuendo* и др.), звучание каждого из которых ограничено

¹⁶⁰ Название предложено музыковедом Л. Д. Федяниной. Первоначально пьеса не имела программного названия [138].

¹⁶¹ от англ. *sample* – в данном случае – набор звуков.

временем, также отмеченными в партии. Раимкулова использует весь арсенал виолончельных исполнительских приёмов. Основная цель их многообразия аналогична цели *баксы* – добиться необычного, «потустороннего» звучания инструмента.

Композиция строится в соответствии с последовательностью ритуала: настройку на связь с миром духов через музыку, вхождение в транс, экстатическое состояние и возвращение в «срединный мир». Форма разворачивается на двух планах: более крупный план создают сэмплы компьютера, на фоне которых объединяется несколько виолончельных эпизодов (своего рода изоритмия). Границы между эпизодами ярко выражены паузами и ферматами с точно отмеченным композитором временем молчания. Тишина также драматургически вписывается в ритуал.

В последовательности сэмплов можно проследить определённую драматургию. Начинается произведение со звуков природы (цикады и птицы), на фоне которых звучат пустотные квартовые и квинтовые созвучия, секундовые мотивы, вращающиеся вокруг тона «е», флажолеты. Шаман через слияние с природой обращается к духам. Появление сэмпла «призраки» (*fantoms*) в партии компьютера символизирует начало второй фазы развития. Звучание виолончели становится более «утробным» – захватывается низкий регистр (большая октава). Духи окружают *баксы*. После непродолжительного соло виолончели, строящегося по принципу условного двухголосия, где одна мелодия из-за резких регистровых контрастов раздваивается на два голоса, шаман начинает танец. У компьютера появляется сэмпл с чётким пунктирным ритмом. Виолончель сначала вторит этому ритму, но затем её мотивы становятся «рваными», пока не доходят до глиссандо во всей длине струн. *Баксы* вошёл в транс. Возвращается ритм начального мотива виолончели, но теперь она «говорит неестественным голосом»: вместо квинт звучат септимы, вместо пиано – сфорцандо. Из шумовых эффектов у компьютера постепенно рождается звучание *кыл-кобыза* – зона генеральной кульминации (Пример 39). Она практически точно соответствует точке золотого сечения. Здесь сходятся

мир людей и мир духов, прошлое и настоящее, естественное и сверхъестественное.

Голос виолончели становится более чётким. Соло на фоне квинтового созвучия и голосов призраков у компьютера соответствует началу третьей фазы развития. Мелодия декламационного плана звучит решительно благодаря многократному медленному повторению одного звука, квартовым и октавным скачкам. Шаман формулирует свою просьбу. Затем единой волной мелодия виолончели достигает наивысшей точки (b^2), срываясь на «визг» и быстро «соскакивая» в самую нижнюю точку диапазона (C). Волна повторяется, после чего динамика спадает. Шаман останавливается обессиленный. Вновь возвращается сэмпл «птицы» (своеобразная тембровая реприза), на фоне которого голос виолончели постепенно затихает.

Пример 39. А.Раимкулова. «Душа шамана», кульминация (автограф)

The image shows a handwritten musical score for the piece 'The Shaman's Soul' by A. Raimkulova, specifically the climax section. The score is written on two staves. The top staff is labeled 'Cello' and the bottom staff is labeled 'Cello'. The top staff features a complex melodic line with various dynamics and articulations, including 'ord (S.P.) ord.', 'accelerando', and 'accelerato'. The bottom staff shows a more rhythmic accompaniment with dynamics like 'f' and 'pp'. The score is heavily annotated with handwritten notes, including 'кобыза' (kobyz) and 'кобыза' (kobyz), and includes a section marked '1 сек' (1 sec) and '18 сек' (18 sec). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

«Душа шамана» – это пример претворения образов архаики средствами современной композиции. Тембры компьютера и виолончели воплощают

архаичные звукоидеалы, создавая особое акустическое пространство. Об успехе инструментального театра А. Раимкуловой говорят факты исполнения Пьесы для виолончели и компьютера на фестивалях современной музыки, в концертах казахстанских исполнителей, а также внимание к ней со стороны исследователей. Примечательно, что опыт использования электронной музыки в схожей трактовке композитор повторила лишь в 2014 году в композиции «*Bridges of times*» для смешанного состава европейских и традиционных инструментов и компьютера.

Таким образом, к началу исследуемого периода можно констатировать завершение процесса формирования национальной композиторской школы Казахстана как самостоятельного в мировых масштабах феномена. Изменения различных сфер функционирования казахстанской композиторской школы имеют комплексный и системный характер. Обновление национального стиля и жанровой системы во многом было связано с социально-экономическими условиями и новыми идеологическими установками.

Всестороннее изучение эволюции национального стиля и жанровой системы академической музыки Казахстана после 1980-го года позволяет сделать следующие выводы:

Ситуация стилевого перелома (Е. Скурко) проявляется в обособлении двух направлений: классико-романтического и национально-авангардного. В них прослеживается разделение композиторских опусов по стилевым тенденциям, основанным на различных типах композиционного мышления: универсальной (европейски-ориентированной), традиционной и искусственно-синкретической. Особенно рельефно стилевые различия проявились в камерной музыке (инструментальной и вокальной).

Сохраняется характерная и для более раннего периода обусловленность национального стиля и жанровой системы взаимодействием традиций (У. Джумакова). Однако концепция диалога усложняется, что выражается в

обновлении идейно-тематической основы произведений (что отражается как на внемузыкальном содержании, так и на средствах художественной выразительности) через такие стилевые явления, как неоархаика (А. Алпатов), полистилистика, мультикультурность. Обновление концепций межкультурного диалога приводят к новым формам жанрового взаимодействия, появлению нового типа транскрипции (Б. Аманжол).

Отмечается встречное пересечение ряда общемировых и внутренних тенденций, как, например, индивидуализация стиля, камернизация; синтез разных по происхождению стилевых элементов и композиционных приёмов, а также жанровый синтез; расширение технических средств и стилевого арсенала. Всё это свидетельствует об открытости казахстанской музыки мировым процессам.

В творчестве композиторов Казахстана отмечается присущая многим национальным композиторским школам избирательность в отношении новых техник композиции: из всего их многообразия даже в наиболее авангардных произведениях они выбирают те средства, которые наиболее созвучны национальному искусству. Так можно отметить характерные для многих авторов повышенное внимание к тембру, полифонизацию фактуры, интерес к так называемым расширенным техникам игры на музыкальных инструментах. В исследуемый период композиторы впервые прибегают к таким техникам, как алеаторика, сонористика, электронная музыка, спектральная музыка.

На интенсивности композиторского творчества явно сказались социально-политические и экономические кризисы последнего десятилетия XX века. Акценты его социокультурного значения сместились с идеологической роли композитора в жизни советского общества на усилия по сохранению уровня музыкального искусства, включению казахстанской музыки в мировые процессы.

В непростой исторической ситуации естественным выглядит преобладание жанровых сфер камерной инструментальной и вокальной музыки, а также внимание академических композиторов к массовому

искусству (песне и киномузыке) на фоне снижения интереса к музыкально-театральным, крупным симфоническим и вокально-симфоническим жанрам. Тем не менее, исследуемый период отмечен появлением таких новых для Казахстана жанров, как мюзикл, хоровой концерт, реквием, моноопера. Наряду с обновлением стиля и творческих концепций, сохранением многих зародившихся в последние десятилетия советского периода тенденций эти факты свидетельствуют о жизнеспособности академической музыки Казахстана, большом потенциале её дальнейшего развития.

ГЛАВА 3. МУЗЫКА КАЗАХСТАНА В МИРОВОМ КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

XX век отмечен динамичными социокультурными процессами: разрушение колониальных систем и образование в бывших европейских колониях независимых государств, активизация международного общения, зарождение новых и трансформация старых межкультурных связей. Все они, безусловно, сказались на музыкальном искусстве Казахстана, представшем, как ранее было отмечено, как самостоятельный феномен мирового искусства именно в исследуемый период с 1980 до 2015 года. Для раскрытия сущности этих процессов в казахстанских условиях необходимо привлечение методов музыкальной культурологии и философии культуры.

Изменения в культуре Казахстана стали результатом как её имманентного развития, так и межкультурного взаимодействия, данные аспекты предстают диалектически взаимосвязанными и взаимообусловленными. Понимание места национальной музыки в общей системе мировой культуры на конкретном этапе предполагает исторический подход, поскольку любое состояние явления вызвано и обусловлено всем ходом его развития. Поэтому в данной главе новейший этап истории музыкального искусства Казахстана будет рассмотрен в тесной связи с его развитием в XX веке в контексте взаимодействия с другими национальными культурами.

В философии культуры и культурологии для описания процессов взаимодействия культур сформировались два подхода: антрополого-культурологический и семиотический. Первый понимает культуру как результат коммуникативного взаимодействия индивидов. Второй видит культуру как текст, который в свою очередь является результатом взаимодействия текстов одного с ней или более мелкого иерархического порядка. В контексте данного исследования их соединение позволяет более

точно охарактеризовать роль и место музыки Казахстана в мировом культурном пространстве, выявить особенности новейшего исторического периода.

3.1 Внешние взаимодействия казахстанской музыкальной культуры в конце XX – начале XXI веков

Развитие казахстанской музыкальной культуры в исследуемый период целесообразно рассматривать с позиций антрополого-культурологического подхода¹⁶², для которого характерно представление о культуре как итоге взаимодействия индивидов, формирующих культурные общности разного уровня.

Эволюция межкультурной коммуникации проходила от идеи культуры как замкнутой системы к теориям межкультурного взаимодействия (*interculturality*), поликультурности (*multiculturality*) и, наконец, транскультурности (*transculturality*)¹⁶³. Подобные процессы можно выделить и в казахстанской музыкальной культуре. На протяжении XX века происходила трансформация взглядов на национальное искусство, пути его развития и способы его международной презентации (как внутри республики, так и за её пределами).

Традиционное представление о культуре как о единичной и замкнутой системе в основном характерно для научной мысли и творческих установок досоветского и советского периодов. Оно предполагает такие качества, как:

- социальная гомогенизация: культура формирует своих членов таким образом, что делает их своей частью;

¹⁶² Его теоретические основы развивались такими исследователями, как Эдвард Холл (Edward Hall), Вильям Гудикунст (William Gudykunst), Вольфганг Уэлш (Wolfgang Welsch).

¹⁶³ Методология В. Уэлша [304], чья концепция транскультурности обобщает все ранее сформулированные теории. На концепцию В. Уэлша накладывает отпечаток философия Л. Витгенштейна, сближающая её с семиотическим пониманием культуры как открытой системы, но от антропологичности он не отходит.

- этническая консолидация: культура как «культура одного народа (folk)»;
- межкультурное разграничение: культура как культура народа обособливается от других культур.

Казахстанская музыкальная культура не была абсолютно замкнута, обновление происходило в основном через перенос «чужого» материала в рамки «своих» традиций, которые к 1930-м годам воспринимались создателями «нового» искусства как герметичная и устаревающая система. Музыкальная культура европейской модели представлялась следующей стадией музыкально-исторического процесса¹⁶⁴. В истории казахстанского музыкального искусства идеи о линейной стадильности охватывают почти весь советский период.

Поликультурность предполагает отказ, по крайней мере, частичный, от идеи «развитости» одних культур и «недоразвитости» других. В казахстанской музыке данный феномен проявляется в постепенном понимании уникальности национальных традиций и необходимости поиска путей самостоятельного развития, характерном для науки о музыке и творческого кредо ряда композиторов с конца 1960-х годов. Отдельные идеи поликультурности впервые высказывала Г. А. Жубанова¹⁶⁵, но всеобщей эта концепция стала в 1980–1990-х годах. Именно на этой стадии взаимосвязанности мировых культур и их взаимодействия казахстанская музыка выходит на мировые сцены как самостоятельное явление.

Транскультурность объясняет межкультурное взаимодействие в контексте современной исторической ситуации взаимосвязанности культур в

¹⁶⁴ К примеру, очерк «Музыка казахского народа до Великой Октябрьской социалистической революции» (1962) академик А. К. Жубанов заканчивает характерной для того времени фразой: «С открытием музыкальных учебных заведений в Алма-Ате и других городах республики казахская музыкальная культура поднялась на новую ступень развития (выделено мной – В.Н.) – профессиональной советской музыки» [83, с. 25]. Русская культура олицетворяла для казахстанской своего рода «картину её собственного будущего» (К. Маркс, [178, с. 8]).

¹⁶⁵ В статье «Музыка и современность» Г. Жубанова пишет: «Сегодня музыкальная тема казахского народа ясно прослушивается в “большой фуге народов, где каждый голос должен быть различим” (Роберт Шуман). Это различие основано на взаимосвязи культур, их взаимовлиянии и взаимообогащении, их национальной самобытности и общности интернациональных истоков. Пример развития древнейших жанров музыки в Казахстане доказывает плодотворность синтеза искусства разных народов, динамизации фольклора и смелой постановки проблемы – музыка и современность» [94, с. 55].

разных аспектах (миграция, новые средства коммуникации, глобальная экономика и пр.). Отдельные проявления такого подхода в музыкальном искусстве Казахстана связаны с идеями «внутривосточного синтеза», общности тюркских культур, так называемой «этницей» в массовой музыке (идея сходства и многообразия этнических музык) и различными, пока малочисленными, явлениями современного музыкального театра (перформансы, хэппенинги, импровизации). На данный момент целостного научного и художественного осмысления транскультурность в Казахстане не получила.

На мой взгляд, современные формы международных контактов казахстанской музыки и её представления на мировых сценах во многом определяет поликультурность как система взглядов. Стремление отразить уникальность и самоценность национального искусства выражается в различных формах сценического фольклоризма (в широком смысле), включающих инсценировки обрядов, сольное и ансамблевое исполнение «канонизированных» в советский период образцов народного искусства, соединение традиционных инструментов со звучанием европейского оркестра и пр. Музыкальная культура Казахстана показывается многообразно, но всё же, как замкнутая система.

Антрополого-культурологический подход позволяет отразить точку зрения носителей казахстанской культуры на её роль и место в мировом культурном пространстве и объясняет формы внешних культурных контактов, но не объясняет всей сложности историко-культурных процессов в казахстанской музыке XX века. Методы изучения взаимовлияния различных национальных культур разработаны в рамках теории коммуникации и семиотики (М. Ю. Лотман).

Эффективность семиотического подхода к межкультурному взаимодействию в отношении национальной музыкальной культуры убедительно доказана В. Р. Дулат-Алеевым [66]. Двойственное понимание

культуры как текста и как семиотической личности¹⁶⁶ [171, с. 116] позволяет проследить динамику развития её внешних связей и объяснить его механизмы.

С позиции теории Ю. М. Лотмана, диалог – необходимое условие развития культуры, которая в таком контексте понимается как сумма диалогизирующих традиций (или текстов). В определённых условиях, когда национальная культура обладает внутренней неоднородностью, множеством традиций разного уровня, для обеспечения её развития достаточно внутрикультурного диалога: взаимодействия текстов различных региональных и авторских школ.

Культура казахов даже в XIX веке, когда основной обмен идеями проходил за счёт внутренних механизмов (традиции состязательности, творческого общения), не была закрыта для внешних взаимодействий, о чём свидетельствуют, например, так называемые туркменские *кюи* в западноказахстанской домбровой традиции или культурная жизнь ярмарки в Коянды, куда съезжались казахские и русские купцы¹⁶⁷.

XX век поставил культуру казахов в новые условия: музыкальное искусство и внешние музыкально-культурные связи интенсивно менялись. Новый для казахов вид творчества – искусство письменной традиции европейской модели – формировался на основе «условной эквивалентности» [171, с. 115] – наличия в исходных текстах культур (этнической казахской и интернациональной западной) схожих или сопоставимых явлений. Этот общий для иерархически разных текстов механизм творчества приводит к их

¹⁶⁶ «Такая индивидуальность, заключающаяся в обладании набором кодирующих структур и памяти, которые, будучи общими с другими аналогичными устройствами (условие общения), индивидуальны (условие, одновременно затрудняющее общение и делающее его интеллектуально плодотворным), определяется нами как семиотическая личность» (Ю. Лотман) [172, с. 34].

¹⁶⁷ Б. Г. Ермакович выделяет такие факторы взаимодействия казахской и русской культуры в XIX – начале XX века, как интерес музыкальных этнографов к музыке казахов, переселение больших масс русских крестьян, формирование первых духовых и струнных оркестров (чаще всего – полупрофессиональных или любительских), домашнее музицирование в городской среде, освоение казахами русского языка, а также интонационное сходство русского и казахского мелоса. Результаты межкультурного диалога выражались как внешне (совместные концерты, взаимное освоение репертуара), так и внутренне (заимствование попевок, трансформация музыкально-поэтической «речи» под влиянием русской поэзии и романсовой лирики). [79]

автономизации и, в то же время, к растущей интеграции («структурный парадокс» – Ю. М. Лотман). Сложность (точнее комплексность) этого процесса объясняется, с одной стороны, многоуровневостью (иерархичностью) взаимодействующих текстов, с другой – постепенным усложнением отношений условной эквивалентности, вовлечением в них всё более широкого материала. Взаимодействие текстов любого уровня (в том числе диалог традиций и культур) возникает при наличии побудительных мотивов к нему, которые Ю. М. Лотман характеризует как: *1) нужно, ибо понятно, знакомо, вписывается в известные мне представления и ценности; 2) нужно, ибо не понятно, не знакомо, не вписывается в известные мне представления и ценности* [171, с. 112,]. Оба мотива в любом диалоге всегда переплетаются диалектически, однако в большинстве случаев один из мотивов преобладает.

В этом кроется принципиальное различие межкультурного взаимодействия в советский и постсоветский период: для этапа становления и развития композиторского творчества как новой национальной традиции (до 1980-х годов) характерно преобладание второго мотива, после обретения статуса самостоятельного феномена мировой культуры – всё же первого.

В Советском Союзе внешние и внутренние культурные связи, их направления и интенсивность во многом определяла культурная политика государства. Между республиками СССР шло активное взаимодействие. Система пленумов республиканских Союзов композиторов, съездов СК СССР, Всесоюзных конкурсов, фестивалей, Дней культуры и пр. создавала условия для интенсивного творческого обмена композиторов и исполнителей. Творческий обмен с так называемым дальним зарубежьем централизованно контролировался из центра через такие институты, как Всесоюзное общество культурной связи с заграницей¹⁶⁸, Иностранное бюро Союза композиторов СССР, Всесоюзное бюро пропаганды советской музыки. Неизбежными были

¹⁶⁸ Год создания общества – 1925. Преобразовано в 1958 в Союз советских обществ дружбы (ССОД). С 1994 – Российский центр международного научного и культурного сотрудничества при Правительстве РФ (Росзарубежцентр), с 2002 года – Россотрудничество.

ограничения на информацию из внешнего мира, как и на участие музыкантов в зарубежных гастролях, фестивалях и конкурсах.

Казахстанская музыкальная культура к концу XX века эволюционно достигла уровня, требующего достаточно интенсивного внешнего межкультурного взаимодействия. Ещё до окончания советской эпохи внешние связи значительно активизировались.

В условиях минимального контроля со стороны государства в первую очередь развиваются внешние связи, обусловленные первым мотивом (нужно, ибо понятно, знакомо, вписывается в известные мне представления и ценности). Прочие же – пересматриваются. Этим легко объяснить приоритетное сохранение творческих связей с Россией как с бывшим центром, «источником» и «моделью» академической традиции.

Следствием освобождения сферы культурных контактов от контроля стали активизация внешних связей с дальним зарубежьем (Франция, Германия, Италия, Китай, США), а также существенная реорганизация связей с республиками бывшего СССР. Новым приоритетным направлением культурного обмена становятся страны тюркского мира, в том числе, бывшие республики СССР. Взаимоотношения с другими бывшими союзными республиками в области музыкальной культуры были значительно пересмотрены. Спад интенсивности творческого обмена заметен практически по всем направлениям, что обусловлено, прежде всего, изменившимися экономическими условиями. На правительственном уровне поддерживается межкультурный обмен в рамках СНГ. С такими странами, как Латвия, Эстония, Литва, Грузия, сохраняются лишь отдельные направления взаимодействия (гастроли, мастер-классы и т.п.).

Зарождение новых внешних связей в постсоветский период также обусловлено первым побудительным мотивом. Второй же (нужно, ибо не понятно, не знакомо, не вписывается в известные мне представления и ценности) порождает, на мой взгляд, связи преимущественно в сфере музыкального авангарда и творческого эксперимента. На уровне музыкальной

культуры в целом такая мотивация действует слабее, чем на уровне отдельных её представителей или творческих групп. В казахстанской культуре она наблюдается не только в сфере национального авангарда, но и в интересе представителей западных культур к казахской музыке¹⁶⁹.

Характерная особенность современного этапа заключается в либерализации сферы творческих связей. Министерство культуры Казахстана (ныне Министерство культуры и спорта) с обретением независимости в вопросах международных контактов обеспечивает формальные условия межкультурного диалога, но в содержательной стороне коммуникации участвует минимально. Внешняя деятельность Казахстана в сфере музыкальной культуры осуществляется в следующих формах: *гастроли ведущих исполнителей и коллективов, дни культуры, обмен опытом* (мастер-классы, стажировки), *контакты в сфере образования*. На разных этапах новейшего периода эти формы развивались разнонаправленно.

В организации *зарубежных гастролей* казахстанских музыкантов в период становления культуры независимого Казахстана (1992–1998) важную роль сыграла деятельность международных организаций: ЮНЕСКО, Британского совета, Фонда Сороса, USAID и других. Со второй половины 1990-х годов казахская музыка – прежде всего традиционная и так называемая этническая: образцы музыкальных направлений «третьего пласта» (этно-рок, этно-джаз) и другие – звучат в концертных залах дальнего зарубежья. Для Запада она стала ещё одним сокровищем всемирного наследия¹⁷⁰, внутри Казахстана это привело к переосмыслению роли и значимости собственной культуры.

Одним из примеров может служить участие деятелей культуры Казахстана и Центральной Азии в Эдинбургском международном фестивале в 1997 году [278]. В том же году при поддержке международного фонда «Окно в Европу» (Нидерланды) в Бельгии и Нидерландах проходил Международный фестиваль «Музыкальный

¹⁶⁹ См. аналитические очерки 3.4, 3.5, 3.6.

¹⁷⁰ В 2014 казахский *домбровский кюй* был включён в Список нематериального культурного наследия ЮНЕСКО (URL: <http://www.unesco.org/culture/ich/en/RL/kazakh-traditional-art-of-dombra-kuy-00996>).

фольклор народов Центральной Азии и Сибири», в котором приняла участие казахстанская делегация исполнителей традиционной музыки [236].

На волне интереса к «музыкам мира», усилившегося в странах Северной Америки и Европы в 1980–2000-е годы, «кочевой романтизм» и своеобразный звуковой мир казахской музыки хорошо принимаются западными слушателями¹⁷¹. И если для зарубежного слушателя знакомство с казахской музыкой зачастую мотивировано получением экзотических впечатлений, то казахстанские музыканты получают возможность познакомиться с новейшими мировыми тенденциями. Кроме того, гастроли и участие в зарубежных фестивалях и конкурсах обеспечивают многим музыкантам всемирную известность и активизацию культурных контактов.

Так, например, гастроли Государственного духового оркестра РК во главе с дирижёром Канатом Ахметовым¹⁷² во Франции (1994), Испании (1994), Австрии (1994), США (1995), Тайване (1996) стали началом долгосрочного сотрудничества и тесных творческих связей с духовыми оркестрами этих стран [253, с. 288]. Всемирное признание получили произведения композитора Адила Бестыбаева, писавшего для духового оркестра с 1990 года¹⁷³.

Дни культуры, как правило, иницируются правительствами двух стран и имеют важное политическое значение. Они дают возможность разностороннего знакомства с культурой другого народа, установления новых творческих связей. До 1990-х годов такая форма взаимодействия была преобладающей, после её роль в межкультурных контактах несколько снизилась.

¹⁷¹ Определённого успеха добились и носители устных традиций (например, кобызистка Раушан Оразбаева, *жырау* Алмас Алматов), Казахский государственный оркестр народных инструментов им. Курмангазы, Академический фольклорно-этнографический оркестр им. Н. Тлендиева «Отрар сазы», фольклорно-этнографический ансамбль «Сазген Сазы», представители академической традиции, демонстрирующие современные достижения казахстанской культуры и её многовековое наследие.

¹⁷² К. Ахметов закончил Московскую государственную консерваторию им. П. Чайковского по классам тромбона и оперного и симфонического дирижирования, стажировался в Государственном духовом оркестре России как дирижёр. Крепкая школа наряду с харизмой и талантом позволили за короткий срок сформировать оркестр мирового уровня, привлечь к созданию произведений для него казахских композиторов (А. Бестыбаев, С. Еркимбеков, С. Абдинуров, Б. Кыдырбек и др.) [319].

¹⁷³ Австрийское нотное издательство Johann Kliment с 1993 года опубликовало восемь его произведений для различных составов, в том числе партитуру «визитной карточки» коллектива – пьесу для духового оркестра «Голос Азии» [292].

В 1990-е годы большинство подобных мероприятий проходило при поддержке международных организаций. Важным мировым событием стало проведение в 1997 году «Дней Ауэзова¹⁷⁴ во Франции», посвящённых объявленному ЮНЕСКО году празднования 100-летия писателя. В Париже прошли концерты известных казахских музыкантов¹⁷⁵. В 2000-е годы Казахстан ежегодно иницирует Дни культуры в различных странах дальнего зарубежья. Например, в 2013 году подобные акции прошли в Италии и Австрии; в Казахстане также проходят дни культуры Франции, Японии и Индонезии.

Уже в первые годы независимости Казахстан начал отправлять специалистов в сфере музыкального искусства на *стажировки* и обучение в Европу и США. К примеру, в 1992 году в парижском Les Ateliers UPIC¹⁷⁶ стажировалась композитор Актоты Раимкулова. Финансовая поддержка государства способствует приглашению ведущих мировых специалистов для проведения мастер-классов в учебных заведениях республики.

Среди тенденций последних десятилетий можно отметить стремление представителей молодого поколения музыкантов строить карьеру за рубежом. Многие талантливые молодые исполнители и композиторы обучаются, а затем работают в Российской Федерации, Австрии, Германии, Великобритании, США, Китае и других странах (из-за более интенсивной культурной жизни крупнейших городов и перспективы более высоких доходов). В этой тенденции прослеживается сходство с другими национальными культурами. В. Н. Юнусова отмечает её на примере многих композиторов, как бывшего СССР, так и стран Азии и Африки: *«Новое время потребовало от национального композитора утвердить себя сначала на Западе (во время*

¹⁷⁴ Мухтар Омарханович Ауэзов (1897–1961) – известный казахский писатель, драматург, либреттист, учёный-филолог. Автор романа-эпопеи «Путь Абая», монографии «Киргизский героический эпос “Манас”», либретто оперы «Абай».

¹⁷⁵ В концертах «Дней Ауэзова во Франции» участвовали скрипачка Айман Мусаходжаева, пианист Темиржан Ержанов, певец Шахимардан Абилов, домбрист Каршыга Ахмедьяров, кобызистка Раушан Оразбаева, солисты ГАТОБ им. Абая Каиржан Жолдыбаев, Майра Мухамедкызы, Джамия Баспакова.

¹⁷⁶ Ателье UPIC, также известное как Центр исследований музыкальной математики и автоматизации СЕМАМу (Centre d'Etudes de Mathématique et Automatique Musicales, 1972) было основано композиторами Морисом Флэре и Яннисом Ксенакисом в 1985 году. С 2000 года носит название Центр сиочинения музыки имени Янниса Ксенакиса ССМIX (Center for the Composition of Music Iannis Xenakis – официальный сайт <http://www.centre-iannis-xenakis.org>). Основными задачами Ателье были развитие и популяризация аппаратного средства создания музыкальной композиции из графических образов UPIC (Unité Polyagogique Informatique СЕМАМу – <http://www.centre-iannis-xenakis.org/upic>).

учёбы в консерватории и далее), а затем у себя на Родине» [284, с. 17]. Среди всемирно известных композиторов подобный путь прошли Исан Юн (Южная Корея), Тору Такемицу (Япония), Тан Дун (Китай), Толиб Шахиди (Таджикистан) и многие другие. Среди казахстанских композиторов к прошедшим путь «с Востока на Восток через Запад» можно причислить А. Бестыбаева, Ж. Жазылбекову, С. Байтерекова. Важно отметить, что большинство покинувших Казахстан музыкантов не прерывают связи с Родиной, активно участвуют в её культурной жизни.

Среди известных казахстанских артистов, работающих за рубежом и пропагандирующих родную культуру, большую популярность обрели скрипач Марат Бисенгалиев (р. 1962), дирижёр Алан Бурибаев (р. 1979). Так М. Бисенгалиев, проживающий в Великобритании с 1990 года, регулярно включает в свои программы произведения казахстанских авторов. Известен его успешный опыт сотрудничества с популярным британским композитором К. Дженкинсом по созданию произведений на казахские темы (симфоническая поэма «Тлеп», концерт для скрипки с оркестром «Сарыкыз», вокально-симфоническая композиция «Шакарим» и др.). В 2012 году Алан Бурибаев дирижировал в Государственном театре Тюрингии (Майнинген, Германия) премьерой оперы А. Жубанова и Л. Хамиди «Абай». Интерес к творчеству артиста привлекает к таким премьерам большое количество зарубежных слушателей. Успех казахстанской музыки за рубежом ведёт к увеличению интереса к родной культуре внутри страны.

Несмотря на динамичное географическое расширение межкультурных связей в области музыкального искусства, наиболее интенсивный обмен сохраняется между Казахстаном и Россией. Хотя ряд прежних механизмов взаимодействия был утрачен либо трансформировался после 1991 года, сохранение связей свидетельствует об их глубокой исторической обусловленности.

3.2 Российско-казахстанские связи в области музыкальной культуры в постсоветский период

Различные аспекты взаимодействия казахской и русской культур в досоветский и советский период изучались многими исследователями, среди которых А. К. Жубанов [83], Б. Г. Ерзакович [79], В. П. Дернова [50],

П. В. Аравин [20] [21], С. А. Кузембаева [160], Т. К. Джумалиева [58], У. Р. Джумакова [53] и другие. Но взаимодействие Казахстана и России в сфере музыкальной культуры в последние десятилетия ещё не было предметом специального изучения.

В постсоветский период Казахстан выстраивал отношения с бывшими союзными государствами, в том числе и с Россией, в новом ключе¹⁷⁷. Связи, заложенные во времена Советского Союза, сохраняют своё значение и сейчас, но уже в ином качестве. Как уже было сказано, отношения в системе «центр-периферия» сменились партнёрскими, а исторически обусловленная «центральность» русской культуры, сохраняется до настоящего момента на уровне отношений деятелей культуры двух стран.

Российско-казахстанское взаимодействие в области музыкального искусства в 2000-е годы по интенсивности сопоставимо с серединой 1980-х. Причина устойчивости – в их долгой истории: по меньшей мере, с 1720-х годов казахи не просто соседствуют с Россией, но постепенно входят в состав империи. С конца XVIII века традиционное искусство казахов стало предметом исследования российских этнографов [79, с. 4]. Казахская письменная литература, как и музыкальное искусство европейской модели, формировались под сильным влиянием русской культуры.

В историческом контексте взаимодействие русской и казахской музыки может быть рассмотрено как диалог наций, культур, традиций. Издревле соседствовавшие народы Великой русской равнины и степи Дешт-и-Кипчак торговали, воевали, обменивались музыкальными инструментами. В качестве примеров приведём теорию о тюркском (восточном) происхождении русской

¹⁷⁷ Из всех братских республик наиболее тесные отношения сложились с теми, с которыми у казахской культуры имеются общие этнические корни: все центральноазиатские республики и Азербайджан. В 2000-х годах активизируются контакты в области творчества и образования между Казахстаном и бывшими республиками СССР на территории Европы: Украиной, Белоруссией, прибалтийскими странами. Из стран бывшего соц. лагеря особенно тёплые отношения в сфере культуры сложились с Польшей. Неизбежное сравнение достижений способствует развитию всех творческих сфер, большему включению Казахстана в мировое культурное пространство.

домры¹⁷⁸ и широкое распространение гармонии среди тюркских народов (в том числе, казахов) в XIX веке.

Учитывая различный характер русско-казахских (ныне российско-казахстанских) связей, их историю можно разделить на *следующие периоды*:

- *Первый* – до 1920 года¹⁷⁹, когда взаимное знакомство с музыкальной культурой другого народа, изучение образцов музыкальных произведений, их создателей, концертные выступления в иной культурной среде происходили в основном спорадически и спонтанно.

- *Второй* – 1920–1950-е годы (условно назовём его «первый советский период») – десятилетия так называемого культурного строительства в рамках национальной политики СССР. В этот период в Казахстан по распоряжениям республиканского и союзного Народных комиссариатов просвещения направляются учёные-фольклористы, композиторы, исполнители – профессора и выпускники ведущих российских музыкальных ВУЗов; перед ними ставится задача создания национального искусства европейской модели.

- *Третий* – с середины 1950-х до 1992 года (условно назовём «второй советский период») – характеризуется по-прежнему значительным влиянием государства на межкультурное взаимодействие как внутри Советского Союза, так и вовне. Музыкальная культура Казахстана при посредничестве российской формирует первые международные связи. Намечается тенденция к ослаблению влияния «центра».

- *Четвёртый* период – с 1992 года по настоящее время. Отношения Казахстана и России в сфере музыкального искусства и культуры перестраиваются на новом уровне: происходит их «децентрализация», хотя русская культура по-прежнему остаётся основным «проводником идей». При

¹⁷⁸ Восточное происхождение домры одним из первых описал А. С. Фаминцын [260], основываясь на типологическом и этимологическом сходстве домры со среднеазиатскими инструментами домбра, думбр, думбра и т.п. Эта версия, впрочем, опровергается в работах Ю. В. Яковлева [288].

¹⁷⁹ Период датирован 1920, а не 1917 годом сознательно: установление советской власти на территории современного Казахстана проходило не всегда мирно, а период военных действий не располагает к активному взаимодействию в сфере культуры. Задачи развития культуры, в том числе, музыкальной систематически начинают решаться уже после 1920 года.

этом появляются и другие направления сотрудничества (страны Европы, Япония, Китай, США и др.).

Как правило, предпосылки изменений в структуре взаимоотношений национальных культур советского Востока (в том числе Казахстана) и России во второй период принято усматривать в политической ситуации – установлении советской власти и, соответственно, формировании советской системы культуры (см. [290, с. 11], [196, с. 393-395] и др.). Существует и точка зрения, согласно которой национальные традиции включились во взаимодействие как самостоятельные субъекты, а политические факторы явились лишь катализаторами исторически объективного процесса (например, [53, с. 73]). На мой взгляд, обе позиции не противоречат друг другу, но вторая более точно описывает сущность взаимодействия музыкальных культур и традиций России и Казахстана. Комплексность системы межкультурной коммуникации может быть объяснена с позиций семиотики.

Развитие казахстанской культуры в контексте её взаимодействия с российской раскрывается как эволюция семиотической системы (семиотическая личность по М. Ю. Лотману). На первом этапе (до 1920 года) в сфере музыкальной культуры ещё не были сформированы устойчивые партнёрские отношения, которые Ю. М. Лотман считает необходимым проявлением «сознания». Мастера казахского искусства творили для признания в своей среде и не могли в силу отсутствия такого «сознания» стремиться к признанию со стороны русской публики. В свою очередь, Российская империя к 1920-м годам не инициировала системного преобразования казахской культуры. Казахские музыканты в это время не осознавали себя частью имперской культуры.

Встречное осознание взаимосвязанности и принадлежности одной системе двух культур зарождается именно в 1920-х годах. На втором этапе возникает необходимое условие для проявления национальной культуры как семиотической личности: *«культурно-семиотический конструкт: партнёр по диалогу располагается внутри моего “я”, являясь его частью, или моё “я”*

включается как часть в него» [172, с. 34]. Именно на этом этапе зарождается музыка европейской модели. Конечно, импульсом к этому стали новые политические условия, но скорость создания новой национальной традиции и результаты обусловлены внутренней готовностью обоих субъектов диалога (русской и казахской музыки) к взаимодействию. Дальнейшее развитие национальной музыкальной культуры Казахстана было связано с формированием новой системы, моделью для которой послужила, прежде всего, русская культура. Этот процесс закончился к 1970-м годам.

Изменение статуса межкультурных связей было подготовлено естественным ходом истории. Какое-то время политическими методами эта перемена сдерживалась, по крайней мере, внешне, но с распадом СССР началась и в довольно короткий срок произошла перестройка связей во всех сферах музыкальной культуры.

На современном этапе взаимодействие Казахстана и России в музыкальной сфере происходит уже на одном иерархическом уровне, хотя его механизмы, заложенные в рамках прежней системы, сохраняются. Казахская музыка продолжает ориентироваться на достижения русской культуры, хотя акценты во многих направлениях взаимодействия сместились. Чтобы оценить характер и интенсивность межкультурной коммуникации между двумя соседними странами, обратимся к истории их отношений в сфере музыкальной культуры в постсоветский период и их формам.

Распад Советского Союза, сложная политическая и экономическая ситуация 1990-х годов повлекли за собой не только неизбежное снижение интенсивности культурного обмена между Россией и Казахстаном, но и спад культурной жизни вообще. Он наблюдался до 2000 года, после которого не только были восстановлены многие существовавшие ранее направления взаимодействия музыкальных культур, но и налажены новые связи. Так наблюдается растущий интерес казахстанских музыкантов (как академических, так и традиционных) и исследователей к культурам тюркоязычных народов России: татарской, башкирской, якутской, тувинской и др. Этот интерес носит

обоюдный характер, о чём свидетельствует совместное участие в научных конференциях и исследовательских группах¹⁸⁰, фестивалях и концертах¹⁸¹.

На современном этапе взаимодействие в музыкальной культуре протекает в сферах, сложившихся в советский период: *наука и образование, деятельность Союзов композиторов России и Казахстана, концертная деятельность, кино и массовая культура*. В развитии отношений можно отметить две тенденции: продолжение связей, сформировавшихся на предыдущих исторических этапах, и формирование новых.

Наименьшим изменениям подверглись *взаимосвязи в сфере музыкальной науки*. Это объясняется единством научных традиций, фундаментальным характером музыковедческой исследовательской работы, её привязанностью к российским научным центрам, единой сформировавшейся в советские годы научной системой и методологией, а также преобладанием русского языка в казахстанской научной литературе¹⁸². Казахские музыковеды и фольклористы тесно сотрудничают с крупнейшими научными центрами в сфере музыкознания – консерваториями Москвы, Санкт-Петербурга, Новосибирска, Российским институтом истории искусств (Санкт-Петербург) и другими научными институтами Российской Федерации.

Основные виды совместной научной деятельности включают симпозиумы и конференции, участие в различных исследовательских группах, руководство научными работами (диссертациями). Главным направлением

¹⁸⁰ Например, в исследовательской группе «Музыка тюркоязычных народов» Международного совета по традиционной музыке при ЮНЕСКО (URL: <http://www.ictmusic.org/group/music-turkic-speaking-world>).

¹⁸¹ Ежегодно как в Казахстане, так и в России, и в других странах с тюркоязычным населением проходит несколько подобных фестивалей, например, в 2016 году в Астане прошёл VII фестиваль тюркской музыки «Астана-Аркау», где участвовали исполнители традиционной и этнической музыки из Узбекистана, Кыргызстана, Туркменистана, Турции, Азербайджана, Ирана; тюрков Российской Федерации представляли артисты Якутии, Тывы, Алтая, а также ногайцы, кумыки и другие [324].

¹⁸² Последнее объясняется слабой разработанностью научного аппарата на казахском языке, что стало актуальной проблемой с обретением независимости, а также стремлением казахских учёных получить мировое признание их достижений. Хотя в учреждениях науки и образования РК (прежде всего, Институте литературы и искусства им. М. Ауэзова при Академии наук, КНК им. Курмангазы и КазНУИ) было написано и защищено немало работ на казахском языке, приоритетным остаётся русский.

закономерно стало изучение традиционной музыки в разных аспектах. К примеру, крупнейшие научные симпозиумы и конференции исследуемого периода, в которых принимают участие представители разных регионов России и Казахстана, посвящены именно этой тематике¹⁸³.

В постсоветский период как самостоятельное научное направление складывается *музыкальная тюркология* (изучение музыки тюркоязычных народов). Предпосылки к выделению этого направления как ветви музыкального востоковедения сложились в 1970–80-х годах благодаря ряду крупных научных симпозиумов (начиная с III Международной музыкальной трибуны стран Азии, 1973). В постсоветское время расширяется доступ как российских, так и казахстанских исследователей к деятельности международных научных организаций (в особенности – Международного совета по традиционной музыке (ICTM) при ЮНЕСКО. Благодаря этому при ICTM формируется отдельная исследовательская группа по изучению музыки тюркоязычного мира (2006), из восемнадцати членов совета которой десять так или иначе представляют советскую и постсоветскую науку¹⁸⁴.

В советский период в России обучались в аспирантуре и защитили диссертации кандидатов и докторов искусствоведения многие учёные, работающие в настоящее время в системе высшего образования и в научно-исследовательских организациях Казахстана. Так можно говорить о формировании особой научной школы казахского музыкального востоковедения и этномузыковедения, сложившейся из числа выпускников аспирантуры ЛГИТМиК (ныне РИИИ).

¹⁸³ Можно назвать такие регулярно проводимые встречи, как Международные научные конференции «Музыка народов мира: проблемы изучения» при Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского (с 2004 года, куратор – В. Н. Юнусова); Международный инструментоведческий конгресс «Благодатовские чтения» при РИИИ (с 1993, куратор – И. В. Мациевский); Международный симпозиум и музыкальный фестиваль «Музыка тюркских народов» (1994), а также многие другие симпозиумы и конференции куратора С. А. Елемановой; Международная конференция «Традиционные музыкальные культуры народов Центральной Азии» (2009) и V симпозиум исследовательской группы «Музыка тюркоязычного мира» (2016) куратора С. И. Утегалиевой и др.

¹⁸⁴ По данным на 2015 год (ICTM Study Group on the Music of the Turkic-speaking World URL: <http://www.ictmusic.org/group/music-turkic-speaking-world>).

Среди них А. Б. Кунанбаева [165], Б. Ж. Аманов, А. И. Мухамбетова [192], С. А. Елеманова [74], С. Н. Кибирова [135], П. Ш. Шегебаев [276], А. А. Нурбаев, С. И. Утегалиева [259] и их ученики. Большинство из них писали диссертации под руководством видных российских учёных-этномузыковедов докторов искусствоведения И. И. Земцовского и И. В. Мацеевского¹⁸⁵. В свою очередь, эти учёные стали руководителями многих научных работ (в основном, кандидатских диссертаций) в Казахстане. Например, А. И. Мухамбетова подготовила двух докторов наук (С. С. Джансеитову и Г. Н. Омарову) и более 30 кандидатов искусствоведения [142, с. 49].

Вместе с музыковедами России, Узбекистана, Киргизии и Азербайджана (в числе которых такие известные учёные, как Ж. К. Расултаев, С. С. Субаналиев, С. Н. Кибирова) казахстанские выпускники РИИИ органично входят в ленинградскую (ныне Санкт-Петербургскую) *школу музыкального востоковедения*. В. Н. Юнусова отмечает, что характерной особенностью названной школы стало преобладание исследований этноорганологического направления, применение системно-этнофонического метода, основанного на триаде «инструмент – музыка – исполнитель» [285]. Для развития казахского музыкознания имели особое значение сложившиеся в исследованиях аспирантов ЛГИТМиК принцип «вживания» в материал (изучение традиции через её освоение), внимание к аутентичной музыкальной терминологии как к источнику информации о структуре музыкального текста, о приоритетах исполнителя, о мировосприятии через искусство.

Многие казахстанские музыковеды защитили свои научные работы в Диссертационном совете Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. Охват тем довольно широк: это и традиционная казахская музыка (Л. Копбаева [150]), и история европейских жанров (Л. Зыкова [112], Т. Продьма [229]), и современное казахстанское искусство (У. Джумакова [53], Г. Абулгазина [8], Д. Адылходжаева [9], Д. Жумабекова [97]). Консультации казахстанским музыковедам давали профессора

¹⁸⁵ И. В. Мацеевский проявил большой научный интерес к казахской музыке. Его исследования в области этноорганологии включают казахский материал (см. например фундаментальную монографию «Народная инструментальная музыка как феномен культуры» [179]). Примечательно, что ряд работ И.В. Мацеевского, включая упомянутое исследование, изданы именно в Казахстане.

Московской консерватории Е. В. Назайкинский, К. В. Зенкин, Е. Б. Долинская, В. Н. Юнусова (под научной редакцией которой вышла книга С. И. Утегалиевой «Звуковой мир музыки тюркских народов» [257]), доцент А. В. Харуто и др.

Уже в годы независимости при участии научного консультанта, доктора искусствоведения, профессора Т. Н. Дубравской (1949–2011) защищена докторская диссертация У. Р. Джумаковой «Творчество композиторов Казахстана 1920–1980-х годов. Проблемы истории, смысла и ценности» [53], а также кандидатские диссертации Л. Я. Копбаевой [150] и Т. Ф. Продьмы [229]. Под руководством профессора Новосибирской консерватории С. С. Гончаренко была подготовлена кандидатская диссертация И. А. Бакаевой о балетных сценах в казахской опере [28].

Связь между российским и казахстанским музыкальным образованием, сложившаяся до 1992 года, также не прекращалась. Среди укрепляющих её факторов можно отметить единую образовательную базу, унификацию системы музыкального образования, проведённую в Советском Союзе ещё в 1920–30-е годы, русский язык обучения и преобладание русскоязычной учебной литературы. В постсоветское время выработаны новые механизмы приглашения российских учёных и артистов на мастер-классы¹⁸⁶ и организации обучения и стажировок казахстанских специалистов в России. Такого рода встречи имеют большое значение для становления молодого поколения музыкантов и искусствоведов, осознания его представителями преемственности в творчестве и науке.

Однако можно отметить возникшие в последнее время различия в системе музыкального образования, в частности, десинхронизацию учебных планов музыкальных специальностей, связанную с переходом Казахстана на

¹⁸⁶ В разные годы в Казахстане проводили мастер-классы А. С. Соколов, В. Н. Холопова, Д. К. Кирнарская, И. В. Мациевский, В. Н. Юнусова, И. А. Кряжева, Н. Н. Гилярова, М. Н. Дрожжина, С. П. Галицкая, М. Ю. Дубровская, К. В. Зенкин, Ю. С. Каспапов и другие. Кроме мастер-классов сохраняется такая форма взаимодействия, как председательство в комиссиях государственных экзаменов.

четырёхлетнее музыкальное образование (2001–2002 годы) и кредитную (т. н. болонскую) систему формирования учебных курсов и оценки знаний учащихся¹⁸⁷. При этом для сохранения содержания учебного процесса, казахстанские специалисты стараются максимально близко придерживаться учебных планов и программ российских консерваторий (прежде всего, Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского и Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова), что объясняется не только их объективными достоинствами, но и связями большинства работающих в музыкальных вузах Казахстана преподавателей с образовательной системой России. Многие из нынешних педагогов Казахской национальной консерватории им. Курмангазы (Алматы) и Казахского национального университета искусств (Астана) обучались в России.

В первую очередь, это ректоры КНК им. Курмангазы и КазНУИ пианистка Жания Аубакирова и скрипачка Айман Мусаходжаева. Специалитет или аспирантуру в российских вузах оканчивали музыковеды Б. И. Каракулов, Т. К. Джумалиева, В. А. Шапилов, А. С. Карамендина, А. С. Платонов; композиторы Б. А. Дальденбай, Б. Т. Аманжол; пианисты Р. К. Хасанова, Г. Т. Несипбаев; дирижёры А. В. Молодов, Б. А. Жаманбаев; вокалистка и арфистка Г. А. Нурғалиева и другие. Многие преподаватели проходили в России стажировки. Дипломы российских вузов имеют дирижёры различных оркестров республики (Т. Абдрашев, К. Ахметов, А. Беяков, М. Бисенғалиев, В. Папьян и другие).

Важнейшим направлением взаимодействия в образовательной сфере остаётся воспитание молодых казахстанских композиторов. А. В. Санько отмечает значительное влияние Московской и Санкт-Петербургской консерваторий на национальные композиторские школы разных стран, в том числе, и Казахстана, в особенности, в период их становления [237, с. 103]. В первое постсоветское десятилетие на фоне общего спада интереса к профессии композитора наблюдается значительное уменьшение казахстанских студентов и стажёров в российских консерваториях.

¹⁸⁷ 11 марта 2010 года Комитетом Министров образования стран-участниц Болонского процесса (46 стран) было принято решение о присоединении Казахстана к Болонскому процессу (http://www.edu.gov.kz/ru/deyatelnost/bolonskii_process/prisoedinenie_k_bolonskomu_processu/).

С 2000-х годов ситуация меняется: талантливые молодые композиторы, осознавая лидирующие позиции российской школы, устремляются в ведущие консерватории, зачастую рассматривая получение образования в России как один из этапов профессионального становления в их пути «с Востока на Восток через Запад» [284] (подробнее см. начало Главы 2).

Среди видных композиторов исследуемого периода образование в советские годы в Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского получили Г. Жубанова (класс профессора Ю. Шапорина), А. Исакова (класс профессора Е. Голубева) [237, с. 292], Т. Кажгалиев (класс профессора М. Чулаки [237, с. 349]), Б. Аманжол (класс профессора А. Лемана). Практически все композиторы, оканчивавшие Алма-атинскую консерваторию в 1970-1980-х годах после проходили годичную стажировку в Москве и Санкт-Петербурге. Из казахстанских композиторов, прошедших обучение в России в 1990-х годах наибольшую известность обрела Жамиля Жазылбекова (профессора Н. Сидельников, В. Тарнопольский), которая, впрочем, ведёт творческую деятельность в Европе и до VI Международного фестиваля «Наурыз-21» 2015 года оставалась практически неизвестной на Родине. После 2000 года в Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского обучались С. Байтерек (класс профессора Л. Бобылёва), ныне преподающий в КНК им. Курмангазы, и С. Ким (класс профессора В. Агафонникова); в Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. Римского-Корсакова – Ш. Базаркулова (Класс профессора А. Д. Мнацаканяна).

В композиторском творчестве постсоветского периода продолжился интенсивный обмен идеями. Однако он не во всех случаях поддаётся формальному описанию. К примеру, многообразно проявляющееся влияние российских композиторов на технику письма, композиционные находки казахстанских авторов зачастую является опосредованным следствием творческого общения в рамках мастер-классов и фестивалей. Взаимное влияние на тематику творчества наиболее заметно в произведениях, в которых композитор отмечает его в программных названиях либо в содержании текста. Среди казахстанских композиторов русские темы чаще всего затрагивают представители русской диаспоры (А. Меттус, В. Миненко, О. Хромова¹⁸⁸ и др.). Поводом для претворения «русской темы» может послужить обращение к русской литературе (например, балет «Станционный смотритель» Т. Нильдикешева, 2010).

¹⁸⁸ См. п. 2.2.4.

Российские композиторы также обращаются к казахской тематике, поводом чему служит непосредственное столкновение с национальной культурой. Яркий пример представляет творчество И. Мациевского, тематика которого сформировалась под воздействием основного научного интереса исследователя и композитора – традиционной инструментальной музыки народов Евразии [14, с. 94]. Вершиной «казахской» линии в его произведениях стала Симфония-концерт для скрипки с оркестром «Аз и Я» (2004) по мотивам одноименной книги О. Сулейменова.

Диалогическая концепция Симфонии-концерта «Аз и Я», обозначенная в названии, проявляется на различных уровнях: идейно-программном (единство славянской и номадической архаики, древнего и современного), драматургическом (единство процессуальности и процедурности [261, с. 110-111]), композиционном (слияние принципов форм концерта и *кюя*), тематическом (моторный домбровский тематизм и обобщённая лирика славянской песенности). Исследователь Л. Д. Федянина отмечала в одночастной композиции симфонии-концерта черты казахского ритуала гостеприимства («*конак асы*») – ключевого «действия» в жизни кочевников [261, с. 6]. Характерная для него многоплановая и многофункциональная форма ритуального общения во время длительной трапезы находит аналогии в форме концертного «диалога» солиста и оркестра.

Активизация российско-казахстанских творческих связей наметилась в конце 1999 – начале 2000 годов, что было наиболее заметно *в концертно-фестивальной сфере*. С 1998 года в Казахстане регулярно проводятся фестивали с участием российских артистов. В их числе: Международный оперный фестиваль (ныне «Фестиваль оперного и балетного искусства», проходит в Алматы и Астане с 1998 года) [252], а также ежегодный фестиваль «Опералия» (в Астане с 2005 года). Международный фестиваль «Мастер-класс – Казахстан–2000 (Искусство и общество)», Международный фестиваль балета «Приз традиций», учреждённый ещё в 1995 году, и другие.

Одним из первых фестивалей, включавших так называемую «новую музыку» стал Международный фестиваль современного сценического искусства (2000), в рамках которого прошёл концерт и мастер-класс известного российского перкуссиониста Марка Пекарского [118]. В дни фестиваля Марк Ильич провёл мастер-класс для преподавателей и студентов консерватории.

Заметной тенденцией первого десятилетия XXI века в области композиторского творчества и современной музыки стало *возрождение связей*

между творческими союзами. С изменением статуса Союзов композиторов, а также вследствие новых экономических условий контакты между композиторами Казахстана и России имеют нерегулярный характер. Возобновление проведения пленумов СК РК в 2001 году не изменило ситуации.

Ещё одним полем для обмена творческими идеями и демонстрации новых произведений казахстанских и российских композиторов стали фестивали современной музыки «Наурыз–21», проходящие в Алматы с 2004 года¹⁸⁹. Во всех фестивальных программах была широко представлена русская композиторская школа. Все шесть фестивалей помимо концертов включали творческие встречи, мастер-классы и круглые столы. Фестиваль «Наурыз–21» значительно оживил сферу современной музыки, обогатил творческий арсенал казахских композиторов. Исключительное значение имело общение с гостями фестиваля для молодых композиторов – студентов и выпускников консерватории.

В 2004 звучали произведения Романа Столяра (Новосибирск) и Игоря Мациевского (Санкт-Петербург). Концерты 2006 года включили творчество Владимира Тарнопольского (Москва), а также Альфреда Шнитке («Гоголь-сюита» в исполнении ташкентского ансамбля современной музыки Omnibus). В 2008 году в фестивале участвовал Владислав Агафонников (Москва), также гостем фестиваля было Московское трио имени Рахманинова. Во всех трёх концертах фестиваля 2012 года звучала музыка композиторов русской школы: на открытии было представлено произведение «Lincos» Юрия Каспарова (Москва), в концерте камерной музыки – III часть из Камерной сюиты «Via dolorosa» Александра Сойникова (Санкт-Петербург). Гостем и одним из составителей программ первых трёх фестивалей был представитель московской школы, ныне израильский композитор Беньямин Юсупов. В первых двух участвовал известный таджикский композитор, ученик А. Хачатуряна Толибхон Шахиди.

Важную роль в активизации процессов культурного обмена сыграли *мероприятия, инициированные на правительственном уровне.* Традиционно казахстанские артисты участвуют в культурных мероприятиях, проводимых Министерством иностранных дел РК за рубежом, в том числе, и в

¹⁸⁹ Главным организатором фестивалей Наурыз–21 является Казахская национальная консерватория имени Курмангазы. Проведение первого фестиваля поддержал Союз композиторов РК.

России. В Астане функционирует представительство Россотрудничества в Казахстане, специально курирующее взаимные культурные мероприятия. 2003 год был объявлен президентами РК и РФ годом Казахстана в России, а 2004 – годом России в Казахстане¹⁹⁰.

Центральным в этом направлении музыкальным событием 2003 года стал концерт 28 сентября в концертном зале «Россия» «С любовью из Казахстана». С российской стороны принял участие Санкт-Петербургский Губернаторский оркестр под управлением народного артиста России Станислава Горковенко. С казахской, – звезды эстрады (Роза Рымбаева, Батырхан Шукенов, «Мюзикола», «Улытау» и другие). Одним из самых ярких концертных и театральных событий 2004 года стало проведение в Алматы Дней культуры Санкт-Петербурга (с 4 по 7 апреля). В этот период прошли Гала-концерт мастеров искусств Санкт-Петербурга, спектакли театра балета Бориса Эйфмана с участием солистов Мариинского театра, вечера скрипичной (С. Стадлер), виолончельной (С. Ролдугин) и фортепианной музыки (В. Мишук). В КНК им. Курмангазы прошли мастер-классы практически всех названных исполнителей. Также были показаны фильмы Александра Сокурова¹⁹¹.

Большое влияние на современную культуру республики оказывает *сотрудничество казахстанских музыкальных театров с российскими артистами*. Особенно осязаемое влияние оказали постановки Народного артиста России режиссёра Юрия Александрова (Санкт-Петербург)¹⁹². Деятельность приглашённых из России специалистов способствовала укреплению статусов театров в Астане и Караганде как центров музыкально-театрального искусства. До 2000-х годов таким статусом обладал только ГАТОБ им. Абая в Алматы. Взаимодействие в сфере балетного искусства также включает фестивали, гастроли и обмен опытом.

¹⁹⁰ Характеризовать все концерты и фестивали, проходившие в этот период, в рамках диссертации нецелесообразно. Все мероприятия, проходящие при официальной поддержке Министерств культуры РК и РФ, фиксируются пресс-службой МИД РК. На основе статей ленты новостей раздела «Культура» (kazembassy.ru/press_service/news/) мною составлен полный список всех концертов, Дней культуры, фестивалей и конкурсов. В диссертацию вынесены только события, получившие широкий общественный резонанс.

¹⁹¹ В Алматы пройдут дни культуры Санкт-Петербурга. / gazeta.kz, 12.03.2004. – сайт: <http://news.gazeta.kz/art.asp?aid=182184>

¹⁹² Всего Ю. Александровым в Казахстане поставлено 12 спектаклей. Постановки для Национального театра оперы и балета им. К. Байсеитовой (Астана): Дж. Верди «Травиата», «Риголетто», «Аида»; Дж. Пуччини «Чио-Чио-Сан», «Тоска»; П. Чайковский «Евгений Онегин» и другие (2000–2012). Для Государственного Академического театра оперы и балета им. Абая: Дж. Пуччини «Турандот», Г. Доницетти «Лючия де Лямермур», Е. Рахмадиев «Абылай Хан» (2003–2014) [338]. Для Астана-опера: М. Тулебаев «Биржан и Сара», Дж. Пуччини «Богема» (2014). Для Карагандинского академического театра музыкальной комедии: И.Кальман «Сильва» (2005), А.Колкер «Труффальдино» (2012) [316].

Плодотворную работу Ю. Александрова с музыкальными театрами республики (Астана, Алматы, Караганда) Казахстан отметил званиями Заслуженного деятеля РК и лауреата Государственной премии РК. С Карагандинским академическим театром музыкальной комедии помимо Ю. Александрова в разное время также сотрудничали такие известные театральные мастера и артисты, как заслуженные деятели искусств РФ режиссеры В. Горелик, С.Цирюк (Мариинский театр), Л. Налетова (Московский академический музыкальный театр им. Станиславского и Немировича-Данченко), О. Зимин (Ростов-на-Дону), дирижер С. Ферулев; народный артист РФ А. Дедик; заслуженные художники РФ – лауреат двух Государственных премий В. Окунев, И. Кутянский и многие другие [331]. В сфере балетного искусства с казахстанскими театрами сотрудничают Борис Эйфман¹⁹³ и Юрий Григорович¹⁹⁴.

Важно отметить взаимосвязи казахстанских и российских театральных трупп и филармонических коллективов, которые также активизируются в 2000-х годах, что выражается как в проведении гастролей и совместных концертных выступлений, так и в проведении мастер-классов. В свою очередь многие российские театральные труппы, оркестры и солисты дают концерты в Казахстане, причём, не только в центральных городах (Алматы, Астана). Яркое явление современной культурной жизни – возрождение гастрольных концертов молодёжных оркестров.

С гастрольями в России выступают такие казахстанские коллективы и артисты, как Государственный духовой оркестр, ГАТОБ им. Абая, Национальный театр оперы и балета им. К. Байсеитовой, пианисты Ж. Аубакирова, А. Тебенихин, скрипачи А. Мусаходжаева, М. Бисенгалиев, певцы Н. Усенбаева. Е. Серкебаев и другие (в основном, представители старшего и среднего поколений).

Среди гастрольных концертов российских артистов последних десятилетий можно назвать выступления «Кремлёвского балета» (руководитель А. Петров), Государственного камерного оркестра России «Виртуозы Москвы» (дирижёр В. Спиваков), симфонический оркестр Мариинского театра (дирижёр В. Гергиев), пианистов А. Гаврилова, Е. Михайлова, К. Волостнова, Д. Мацуева, виолончелиста Д. Шаповалова и многих других.

В 2010 году в апреле на сцене Большого зала Московской государственной консерватории им. П. Чайковского выступал Евразийский молодёжный симфонический оркестр КазНУИ под управлением Айман Мусаходжаевой. А в ноябре 2012 года в концертных залах Санкт-Петербурга и Москвы прошли концерты симфонического оркестра и оркестра казахских народных инструментов КНК им. Курмангазы. Как и аналогичные концерты во времена Советского Союза, они воспринимались участниками как отчётные [207], как своего рода демонстрация достижений постсоветского периода.

¹⁹³ Б. Эйфман поставил в ГАТОБ им. Абая балеты «Анна Каренина» (на музыку П. И. Чайковского, 2011), «Красная Жизель» (на музыку П. Чайковского, А. Шнитке, Ж. Бизе, 2013).

¹⁹⁴ В хореографии Ю. Григоровича и при его участии в постановке в ГАТОБ им. Абая идут «Легенда о любви» А. Меликова (2007), «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева (2011).

Отдельная обширная сфера сотрудничества – различные *международные конкурсы молодых исполнителей*. Многие казахстанские молодые артисты начинают карьеру с участия в российских творческих состязаниях¹⁹⁵. В Казахстане проходят два крупных академических конкурса – Международный конкурс пианистов Алматы (с 2000 года, в 2015 прошёл в седьмой раз) и Международный конкурс скрипачей (с 2006 года, в 2016 году состоялся шестой конкурс), в которых участвовали также и российские исполнители. Помимо профессионального роста участников такие конкурсы имеют большое значение для укрепления отношений между исполнительскими школами двух стран. В качестве членов жюри приглашаются как специалисты из дальнего зарубежья, так и всемирно известные российские музыканты. Многие из них дают концерты и мастер-классы для казахских студентов во время пребывания в республике.

На Международных конкурсах пианистов, организуемых по инициативе ректора КНК им. Курмангазы Ж. Аубакировой, в разное время членами жюри были такие российские музыканты-преподаватели, как И. Турусова, Л. Лапан, И. Плотникова, Р. Абдуллин, Э. Фролова, С. Иголинский, П. Нерсесьян, Е. Кузнецова, Д. Кирнарская, О. Маршев, Д. Шаповалов. В Астане конкурсы скрипачей, организованные в КазНУИ ректором А. Мусаходжаевой, судили Э. Грач, А. Винницкий, Т. Беркуль, С. Кравченко.

Кроме того, конкурсанты и члены жюри из России принимают участие в музыкальных номинациях конкурсной и концертной части Фестиваля творческой молодёжи «Шабьт» (Астана, ежегодный с 1997 года), фестиваля-конкурса народных и хоровых коллективов «Жубановская весна» (ежегодный, проходит в Актобе с 2003 года). Конкурс русского романса «Казахская романсиада» в Чимкенте (ежегодный, проходит в с 1997 года, международный статус – с 2003) с 2006 года входит в программу Всероссийской романсиады – конкурса, учреждённого Галиной Преображенской.

Заметное влияние на казахстанскую культуру оказывают российская *массовая и киномузыка*. Российско-казахстанское взаимодействие в кинематографе отмечено такими именами, как режиссёры А. Михалков-

¹⁹⁵ Подобный путь к успеху напоминает модель самопродвижения многих композиторов и исполнителей стран Азии и Африки («С Востока на Восток через Запад» [284]). Примером может служить карьера народной артистки РК, примы ГАТОБ им. Абая сопрано Майры Мухамедкызы (псевдоним – Майра Керей). Она стала известна не только в Казахстане, но и в мире благодаря I Международному конкурсу молодых оперных певцов имени Н.А. Римского-Корсакова (Санкт-Петербург, 1995) и Международному конкурсу имени Чайковского (Москва, 1998).

Кончаловский, А. Черняев, А. Бодров-старший, Г. Земель, А. Голубев, С. Дворцевой. На экранах кинотеатров в Казахстане демонстрируются все основные российские киноленты последних двадцати лет. Во второй главе уже отмечалось привлечение российских композиторов к созданию казахстанских фильмов (Э. Артемьев, В. Сологуб, А. Укупник).

Многие казахстанские исполнители популярной музыки предпочитают выстраивать карьеру одновременно и в Казахстане, и в России. Так ещё в 1990-м году в Москву переехали музыканты группы «А-студио»¹⁹⁶. В 2006 году также с переезда в Москву началась международная карьера фолк-рок группы «Улытау». Благодаря единому информационному пространству влияние массовой российской песни в Казахстане весьма велико. В 2000-х казахстанские исполнители начали поиски нового национального стиля в массовой культуре, ориентируясь не только на российскую эстраду, но и на популярную музыку азиатских стран (Турцию, Узбекистан, отчасти Китай, Индию). Влияние русской массовой культуры несколько ослабло, хотя и не прекратилось совсем.

Таким образом, взаимоотношения в сфере музыкальной культуры между Россией и Казахстаном с 1992 года претерпели ощутимую трансформацию. Иерархичная система, предполагавшая принятую в СССР организацию союзов композиторов, филармоний, театров, учреждений образования, за два последних десятилетия децентрализовалась (потеряла зависимость от Москвы, как культурного центра СССР) и обрела некоторые национальные особенности.

С 1999 года взаимное общение деятелей музыкальной культуры в рамках мастер-классов, конференций, гастролей, фестивалей активизировалось, но его статус немного изменился. Российское музыкальное искусство по-прежнему сохраняет функцию главного посредника в передаче достижений мировой музыкальной культуры в силу языковой общности, налаженного механизма

¹⁹⁶ По приглашению А. Пугачёвой группа начала работу в «Театре песни Аллы Пугачёвой» (<http://astudio.ru/history/>).

коммуникации с ним. Однако теперь инициация связей в большей степени исходит от Казахстана. Новая внутренняя мотивация деятелей казахстанской культуры, национальный подъём, общая ориентация на вхождение в мировую культуру в качестве самоценного явления диктует широкий интерес к русской музыкальной культуре, науке и образованию.

На фоне установления новых связей внутри центральноазиатского региона, со многими странами мира (США, Великобритания, Франция, Австрия, Германия, Польша, Израиль, Чехия, Китай, Турция и многие другие) связи с Россией остаются приоритетными. Общность языковой и культурной среды, с одной стороны, и лидирующие мировые позиции России в различных сферах музыкального искусства, с другой, определяют широту интереса казахстанских музыкантов к русской музыке. В России музыка Казахстана известна в гораздо большей степени, чем в других странах мира, сохраняется вполне обоснованный интерес к ней как к части до недавнего времени единой культуры.

3.3 Казахская музыка в творчестве современных зарубежных композиторов

Начало XXI века ознаменовано вовлечением музыки Казахстана в новую форму межкультурного диалога: использование казахского материала в творчестве композиторов дальнего зарубежья. Развитию этой тенденции способствует расширение форм творческой коммуникации: организация фестивалей современной музыки в Казахстане, размещение информации о казахской музыке в сети Интернет, личное знакомство казахстанских музыкантов с зарубежными композиторами.

И. И. Земцовский справедливо отметил, что *«активная композиторская реакция на своеобразие народной музыки – явление естественное и не новое»* [111, с. 215]. Обращение к фольклору и национальной тематике зарубежного композитора, мало знакомого с традиционной культурой, своего рода «взгляд

со стороны», может способствовать открытию новых путей развития академического искусства¹⁹⁷. Подобные творческие установки – это особая форма стилизации, то есть «преднамеренной ориентации на стилевые нормы» [182, с. 187], когда национальный стиль представлен не сводом правил или произведений, а целой музыкально-культурной традицией, предстающей для композитора как единое целое. В таком случае индивидуальное и национальное начала в каждом конкретном произведении вступают в сложное взаимодействие. Национальные стилевые элементы одновременно и заимствуются композитором из традиционной музыки, и обобщённо передают впечатление автора, то есть, как бы реконструируются разными путями. Анализ произведений разных жанров и стилей поможет выявить общие композиционные приёмы, которые на взгляд разных композиторов адекватно отражают интонационный строй казахской музыки.

В данном разделе диссертации будут рассмотрены наиболее показательные произведения зарубежных композиторов, обратившихся к казахской музыке и использующих её особенности в своём творчестве. К их числу относятся: рапсодия «*Воспоминания из Райских гор*» П. Чайлда (США), музыкально-театральная композиция «*Неспешный небосклон*» Ю. Авиталья (Израиль – Италия), композиция «*Ертен*» для ансамбля народных инструментов В. Линдена (Германия), концерт для скрипки с оркестром «*Сарықыз*», вокально-симфоническая поэма «*Тлеп*» и цикл-сюита «*Шакарим*» Карла Дженкинса (Великобритания), кантата «*Молчание Великой Стены*» Энн Ли-Бэрон (США)¹⁹⁸. При всей несхожести композиционных и стилевых подходов композиторов эти произведения объединяет ряд общих приёмов, а именно: *претворение традиционной ритмики и ладовой организации,*

¹⁹⁷ Можно вспомнить, к примеру, ставший переломным для американской музыки визит в США Антонина Дворжака. Стоявший у истоков чешской композиторской школы, композитор чутко и непредвзято относился к фольклору. Его обращение к негритянскому и индейскому фольклору «стимулировало американских композиторов взглянуть на их собственное наследие в поисках вдохновения» [297, с. 162].

¹⁹⁸ В работу вошли наиболее значимые произведения, получившие резонанс в казахстанской и мировой прессе. Подробный анализ см. в аналитических очерках к Главе 3.

полимелодика на диатонической ладовой основе, внедрение начального «зачина» по типу традиционных инструментальных и вокальных композиций, подражание структурным особенностям традиционных песен. Подобные приёмы в различных вариантах встречаются также в творчестве казахстанских композиторов и, по-видимому, воплощают общие закономерности развития академической музыки.

Первым примерам обращения представителей иных культур к казахской музыке как объекту транскрипций уже почти 200 лет¹⁹⁹. Само возникновение композиторской школы в Казахстане связано с представителями иной культурно-географической среды. Первым композитором, исследователем, обратившимся к казахскому материалу, был, как известно, Александр Викторович Затаевич (1869–1936). Помимо музыкально-этнографических сборников «1000 песен казахского народа» (1925) и «500 казахских песен и кюев» (1931) им были созданы многочисленные вокальные и инструментальные транскрипции песен и кюев. Автор называл их «культурными обработками» и придавал им большое значение: *«Культурная обработка является наиболее действенным и убедительным проводником казахского народного музыкального творчества в толщу общекультурного искусства»* [51, с. 98]. Композиционные находки А. Затаевича имели исключительное значение для формирования национального стиля на первом этапе формирования казахстанской композиторской школы²⁰⁰.

Пропагандистская деятельность А. В. Затаевича, заключавшаяся, в том числе, и в активной переписке с видными деятелями современной культуры, которым исследователь иногда отправлял ещё не опубликованные записи и обработки казахских песен, сыграла значительную роль в популяризации

¹⁹⁹ В 1818 году Азиатский музыкальный журнал в Астрахани опубликовал первую нотацию казахской песни с приложенным к ней аккомпанементом (гармонизацией в европейском стиле). [79, с. 4]

²⁰⁰ Так М. Кокишева отмечает, что рекомендованный А. Затаевичем метод октавного удвоения домбровой фактуры был принят всеми композиторами первого поколения от Е. Брусиловского до Е. Рахмадиева [140, с. 43].

казахской музыки. М. Р. Копытман и Н. Ф. Тифтикиди перечисляют респондентов музыканта-этнографа – советских композиторов, создававших музыку на казахском материале: С. Василенко (1872–1956), И. Ипполитов-Иванов (1859–1935), М. Штейнберг (1883–1946), Н. Мясковский (1881–1950), А. Гедике (1877–1957), В. Фере (1902–1971), В. Власов (1902–1986), К. Корчмарев (1899–1958) и многие другие [151, с. 142].

Недавно стал известен получивший широкий резонанс факт обращения С. Прокофьева к сборникам А. Затаевича, в которых композитор нашёл материал для обработок народных песен²⁰¹. В момент создания «Популярных песен казахского²⁰² народа» он находился в Париже, и первые исполнения опуса Линой Прокофьевой (1897–1989) адресовались главным образом зарубежной публике.

Внимание к казахской музыке проявили эвакуированные в годы войны русские композиторы С. Туликов (1914–2004), Ю. Бирюков (1908–1976), украинский композитор М. Скороульский (1887–1950) [52, с. 191], создавшие ряд обработок песен и *кюев*. Несмотря на то, что эти произведения практически не исполнялись, их значение для культуры Казахстана весьма велико. Признанные неудачными поиски в обработках *кюев* и песен показали недопустимость отчуждения фактуры произведения от ладогармонических основ традиционной музыки.

Музыкальное искусство Казахстана долго было ориентировано преимущественно на внутрисоветский межкультурный диалог. Хотя попытки установления связей с зарубежьем осуществлялись и на начальном этапе формирования композиторской школы. Так в 1946 году по инициативе

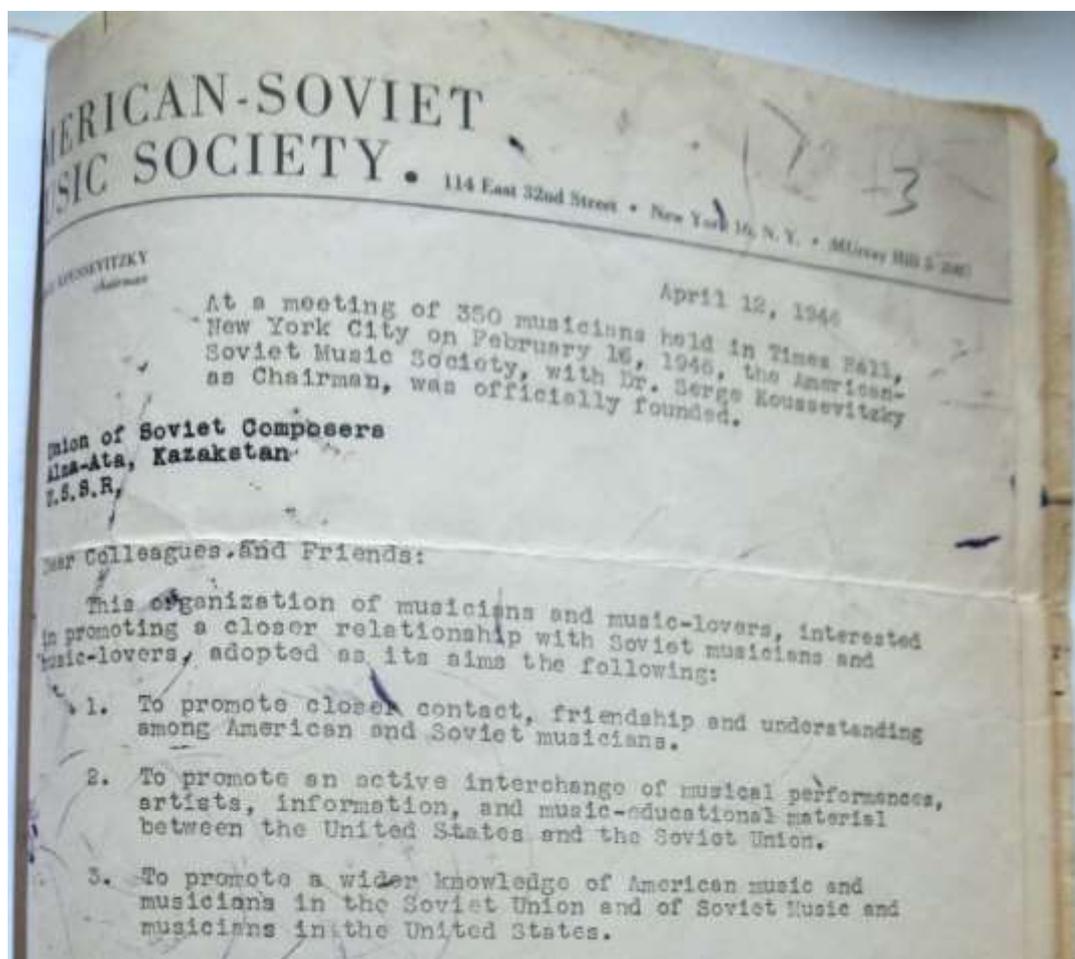
²⁰¹ Находка состоялась благодаря активистам форума <http://www.prokofiev.org/forum/> д-ру Вернеру Линдену, Тревору Хаттону (Trevor Hatton), Дэйвиду Найсу (David Nice), Саймону Моррисону (Simon Morrison), Фионе Макнайт (Fiona Mc.Knight), а также внуку композитора Сергею Святославовичу и при некотором участии автора данного исследования. Ноты, записанные рукой секретаря композитора Михаила Астрова, нашлись после тщательного изучения бумаг Лиины Прокофьевой, обнаруженных в 2007 году на чердаке дома Прокофьевых в Николиной Горе [203].

²⁰² В оригинале стоит этноним «киргизский», ошибочно применявшийся в отношении казахов с 1734 по 1925 год и сохранявшийся на момент экспедиций А. В. Затаевича.

Американо-советского музыкального общества (American-Soviet Music Society) началась переписка американских и казахстанских композиторов. В Центральном государственном архиве Казахстана хранится письмо (Иллюстрация 14), подписанное председателем общества Сергеем Кусевицким и переведённое Л. Ерзаковичем²⁰³, с приглашением к творческому обмену [251]. Смена политической обстановки и охлаждение отношений между США и СССР не позволили развиваться дружеским отношениям.

Иллюстрация 14. Письмо Американо-советского музыкального общества Союзу композиторов Казахстана (фрагмент а: первая страница; фрагмент б: подпись С. Кусевицкого)²⁰⁴

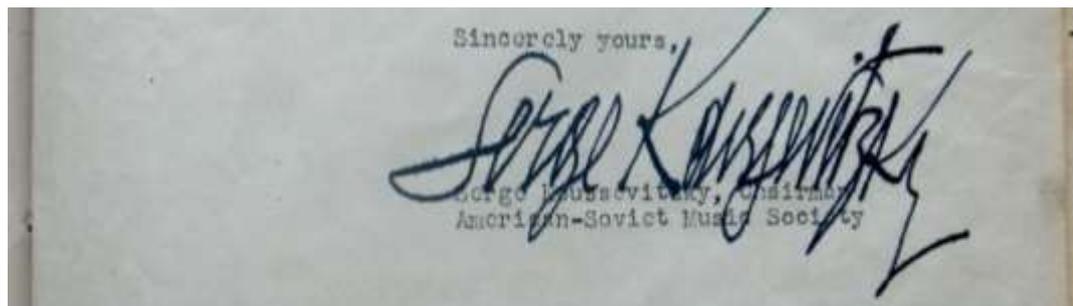
а)



²⁰³ По всей видимости, это сын казахстанского композитора и музыковеда Б. Г. Ерзаковича – Лев Борисович Ерзакович (1936–1993) – известный казахстанский историк и археолог. На момент работы над письмом ему было 10 лет, что заставляет усомниться в атрибуции перевода, но других личностей с такими инициалом и фамилией в окружении СК РК не было.

²⁰⁴ Союз композиторов КазССР. Переписка с американским обществом американо-советской музыки. 1946 год / Центральный государственный архив Республики Казахстан. Фонд 1840, оп.1, дело 22. [Публикуется впервые].

b)



Перевод с английского представленного фрагмента (выполнен мной – В.Н.):

На встрече 350 музыкантов, имевшей место в Таймс-холл, Нью-Йорк, 16 февраля 1946 года, было официально основано Американо-советское музыкальное общество с д-ром Сергеем Кусевичим в должности Председателя.

Союзу советских композиторов
Алма-Ата, Казахстан
СССР

Дорогие коллеги и друзья:

Эта организация музыкантов и любителей музыки, заинтересованная в развитии более близких взаимоотношений с советскими музыкантами и любителями музыки, обозначила свои цели следующим образом:

1. Развивать более близкий контакт, дружбу и понимание между американскими и советскими музыкантами.
2. Развивать активный обмен музыкальными выступлениями, артистами, информацией, музыкально-образовательными материалами между Соединёнными Штатами и Советским Союзом.
3. Расширять знания об американской музыке и музыкантах в Советском Союзе и о советской музыке и музыкантах в Соединённых Штатах.

До 1970-х годов круг общения казахстанских музыкантов был в основном ограничен странами социалистического лагеря. Представители СК Казахстана входили в советские делегации фестиваля «Варшавская осень». В рамках культурного обмена проходили концерты с участием казахстанских музыкантов во Франции, Финляндии, Японии, Италии. В своих заметках Г. Жубанова вспоминает фестивали в Берлине и Дрездене в 1975 году [93, с. 14], в Эдинбурге в 1982 [92, с. 111], турне по городам Италии [87, с. 72], творческий визит в Японию в 1972 [86, с. 120].

В целом, в период с 1940-х по 1990-е годы, когда казахская музыка была представлена на мировой сцене как часть советской, не наблюдался интерес отдельных зарубежных исследователей и композиторов к её изучению и творческому претворению. Общение с зарубежными коллегами на фестивалях,

гастролях, конкурсах, стажировках сводилось к минимуму, следовательно, было очень мало возможностей для иностранных композиторов узнать что-либо о казахской музыке и, тем более, обратиться к казахскому материалу.

Как уже отмечалось ранее, активизация творческих контактов с музыкантами из дальнего зарубежья сопряжена с обретением независимости и самостоятельного статуса на мировой сцене. Одно из первых произведений западных композиторов на казахские темы появилось после I Международного фестиваля современной музыки «Наурыз–21», организованного Казахской национальной консерваторией и Союзом композиторов Казахстана в 2004 году. Посетивший этот фестиваль американский композитор **Питер Бёрлингхэм Чайлд** (Peter Burlingham Child, род. 1953) был глубоко впечатлён кратким знакомством с казахской музыкой и по возвращении в Соединённые Штаты написал *Рапсодию на казахские темы для скрипки и оркестра*²⁰⁵ «*Remembrance from Heavenly Mountain*» («*Воспоминания о райских горах*»)²⁰⁶.

Отметим интерес к исполнению этого произведения и его определённое влияние на популяризацию казахской музыки в Соединённых Штатах, о чём свидетельствует американская музыкальная пресса²⁰⁷. Это масштабное произведение стало определённой вехой в отражении казахской тематики современными зарубежными композиторами, и одним из первых проявлений мирового «резонанса» музыки казахского народа.

²⁰⁵ Жанры рапсодии и скрипичного концерта представлены в казахской музыке не очень широко. Впервые жанр рапсодии был реализован в 1933 году в Симфонии «Турксиб» М. О. Штейнберга (1883–1946), вторая часть которой носит название «Рапсодия – песни о старом и новом». Примерно в 1943 году эвакуированный композитор Ю. Бирюков сочинил Рапсодию на казахские темы. Оркестровые рапсодии сочиняли В. В. Великанов (для оркестра народных инструментов, 1946) и Г. И. Гризбил (для духового оркестра, 1949). Рапсодия для скрипки в сопровождении фортепиано была написана Б. А. Дальденбаем в 1979 году. Один из последних образцов советского периода – Рапсодия для двух фортепиано К. Д. Дуйсекеева (1987). Молодое поколение композиторов проявило интерес к жанру рапсодии уже в 2010-х годах (Рапсодия на тему *кюя* «Жұмыр Қылыш» А. Жайыма и «Казахская рапсодия» Д. Бержапракова, 2013). Первым концертом для скрипки с оркестром стал Концерт Г. А. Жубановой, завершённый в 1957 году. Достаточно часто исполняется также Концерт М. С. Сагатова 1967 года.

²⁰⁶ Peter Child – <http://mit.edu/child/#/compositions>. Подробный анализ в п. 3.4.1

²⁰⁷ Заметки о премьере рапсодии сделал Р. Хоудек [339]. Кроме того, произведение упомянуто во всех биографических очерках о П. Чайлде.

Иллюстрация 15. В Союзе композиторов РК: С. Еркимбеков и П. Чайльд (Алматы, 2004)²⁰⁸



Через два года на втором Фестивале «Наурыз–21» в 2006 году был осуществлён интересный эксперимент – проект «*Slow horizons*» («*Неспешный небосклон*»)²⁰⁹. Его автор – израильско-итальянский гитарист и композитор **Юваль Авиталь** (р. 1977) – заинтересовался казахской традиционной музыкой после визита в Казахстан его родственницы – известной израильской мультимедийной художницы и режиссёра Михаль Ровнер. В Казахстане она снимала на видео нефтяные вышки, которые в её небольшом фильме стали символом противоречия между цивилизацией потребления и гармонией природы. Посмотрев видео М. Ровнер, Юваль решил дополнить его музыкой с использованием традиционных казахских инструментов и напевов.

До прибытия на фестиваль у композитора было мало возможностей слышать музыку Казахстана – буквально несколько записей, переданных ему оргкомитетом. За три дня репетиций при помощи артистов – преподавателей и студентов факультета народной музыки КНК им. Курмангазы, учителей и учеников ДМШ № 1 им. А. Кашаубаева, а также балерин АХУ им. Селезнёва –

²⁰⁸ Фотография из личного архива автора.

²⁰⁹ Подробный анализ в п. 3.4.2

сумел создать современную по звучанию мультимедийную композицию, бережно и гармонично включающую традиционную казахскую музыку.

Иллюстрация 16. Юваль Авиталь²¹⁰



Значение проекта «Неспешный небосклон», высоко оценённого казахстанской прессой и слушателями [210], в том, что Юваль Авиталь показал один из путей претворения казахской народной музыки. Его метод базируется на переносе национальных устных традиций в новые условия мультимедийного сценического представления. Это произведение положило начало исполнению музыки экспериментального плана с привлечением этнографических ансамблей²¹¹. Аналогичные примеры можно найти в творчестве китайского композитора Тан Дуна (р.1957) – проект «Карта» (2002), израильско-американского композитора Дж. Зорна (р. 1953) «Masada»²¹² и многих других.

Существенно возросшие в 2000-х годах возможности для поездок на гастроли казахских исполнителей, с одной стороны, и увеличение казахского

²¹⁰ Источник фото: <http://www.yuvalavital.com/>

²¹¹ Яркий пример – ансамбль «Туран», ориентированный на современный музыкальный театр. Этот коллектив был организован в 2008 году по инициативе студентов факультета народной музыки КНК им. Курмангазы. Выбранный ансамблем стиль, который можно описать как неоархаическая этника, нашёл отклик как у широкой аудитории в Казахстане и за рубежом, так и в среде академических музыкантов. «Туран» сотрудничает с такими известными казахстанскими композиторами, как А. Раимкулова и Е. Хусаинов. К примеру, А. Раимкулова сочинила для «Турана» *кюи* «Шабьт», «Толғау» (2009–2010), а также включила ансамбль в партитуры таких оркестровых произведений, как «Ежелгі Тұран» для струнного оркестра и фольклорно-этнографического ансамбля (2009) и Симфоническая поэма «Жамиля» (2009) [202, с. 429].

²¹² Описание данных проектов имеется на официальных сайтах композиторов: <http://tandun.com/composition/the-map-concerto-for-cello-video-and-orchestra/>, <https://tzadik.com/>.

контента в сети Интернет, с другой, сделали возможным удалённое (но не менее детальное) знакомство зарубежных композиторов с казахской музыкой. Во многом благодаря коммуникационным и информационным возможностям интернета казахской музыкой увлёкся немецкий композитор и исследователь **Вернер Линден**²¹³ (р. 1957). С 2005 года д-р Линден записал около десятка радиопередач на казахские темы, предназначенных, главным образом, для Интернет-аудитории.

*Иллюстрация 17. Вернер Линден*²¹⁴



Обратим внимание на один из его творческих экспериментов – произведение «*Ертен*» («*Завтра*» или в более широком значении «*Будущее*», 2011). Будучи композитором, ориентирующимся на европейский авангард (В. Линден неоднократно стажировался в Дармштадте), Линден задумал произведение для казахского фольклорного ансамбля, в котором должны соединиться язык современного европейского авангарда и элементы традиционной казахской музыки.

²¹³ В 2004 году в далёкой от Казахстана Германии немецкий музыковед и композитор д-р Вернер Линден уловил в речи своей коллеги странный акцент. На вопрос, откуда она, услышал: «Из Казахстана». С этого случая и начался неослабевающий интерес к казахской музыке. Первое его знакомство с музыкой Казахстана началось с Квартета *d-moll* Г.А. Жубановой, запись которого он получил от музыкантов, гастролировавших в Европе. Поначалу более доступными для д-ра Линдена были записи популярных песен, но попадались и образцы фольклорной музыки. За 15 месяцев такого знакомства набралось достаточно материалов для радиопередачи о казахской музыке на германском Radio-X (13 апреля 2005 года). В этой передаче Вернер Линден использовал псевдоним Mad Musicologist (Сумасшедший музыковед), одним из смыслов которого был его «ненормальный» интерес к культуре казахского народа.

²¹⁴ Источник фото: <http://massaget.kz/layfstayl/madeniet/persona/5586/>

Егоopus – один из первых опытов придания авангардного звучания народному ансамблю. В современной казахской музыке можно найти встречную тенденцию – исполнение современных произведений традиционными коллективами. Подобный синтез привлекает таких композиторов, как А. Раимкулова (*кюи* для фольклорно-этнографического ансамбля «Шабьт», «Толгау», 2009–2010), Б. Аманжол (обработки народных *кюев* «Ой толгау» для *жетыгена*, двух *саз-сырнаев*, *шан-кобыза* и ударных, 2006; «Сал Кула» для *сыбызгы-соло*, 2006).

Помимо «Ертен» В. Линден сделал несколько обработок народных песен в популярных эстрадных жанрах. Всеми своими произведениями он охотно делится с интернет-аудиторией. Кроме того, д-р Линден является активным участником интернет-дискуссий, так или иначе связанных с казахской музыкой. Его деятельность способствует популяризации казахской музыки за рубежом.

Поводом обращения к музыке Казахстана может стать творческое сотрудничество с артистами, работающими за рубежом. Так под влиянием известного скрипача Марата Бисенгалиева родились три произведения на казахские темы британского композитора *Карла Дженкинса*²¹⁵ (р. 1944).

*Иллюстрация 18. Карл Дженкинс и Марат Бисенгалиев*²¹⁶



Все три произведения написаны в разных жанрах: Концерт для скрипки с оркестром «Сарыкыз», Вокально-симфоническая поэма для солистов, женского

²¹⁵ Написание этих произведений стало возможным благодаря заказам казахстанских меценатов Сапара Исакова и Медгата Кулжанова.

²¹⁶ Источник фото: <http://www.karljenkins.com/>

хора и оркестра «Тлеп» и симфония «Шакарим» для женского голоса, скрипки соло, народных инструментов, смешанного хора и струнного оркестра. Первые два были вдохновлены историей любви двух *баксы́* (шаманов) юноши Тлепа и девушки Сарыкыз, третье – жизнью и творчеством поэта и философа, ученика Абая – Шакарима Кудайбердиева (1858–1931).

Во всех трёх произведениях национальный колорит передаётся через использование прямых цитат (например, в сюите «Шакарим» использованы напевы героя произведения – акына Шакарима Кудайбердиева); тембров народных инструментов (в партитуру «Тлеп» включены сольные партии *кобыза*, *домбры*, *саз-сырная* и *шанкобыза*, дублируемого горловым пением); а также текстов казахских поэтов (Абая в «Тлепе» и Шакарима).

Из всех рассматриваемых произведений опусы Карла Дженкинса получили наиболее широкий резонанс в Казахстане и, в особенности, за его пределами, что объясняется в первую очередь популярностью композитора и деятельностью казахстанского скрипача Марата Бисенгалиева, известного своим энергичным подходом к популяризации казахской музыки за рубежом.

Пожалуй, самый масштабный проект зарубежного композитора на казахскую тематику – это представленная на суд казахстанской публики 25 марта 2011 года в Алматы кантата «Молчание Великой Стены»²¹⁷ американского композитора *Энн Ли-Бэррон* (Anne LeBaron, р. 1953). Инициатором создания произведения стал молодой, но уже довольно известный, тенор Тимур Бекбосунов, в юности переехавший в США. За предложением создать казахскую кантату последовала напряжённая работа над исследованием казахской музыки, поездка в Казахстан, знакомство с оркестром народных инструментов, работа с музыкантами этнографического ансамбля «Сазген Сазы», с готовностью взявшимися экспериментировать вместе с композитором.

²¹⁷ Подробный анализ в п. 3.4.3.

Музыкальный язык Ли-Бэрон прост и современен: она часто использует сонорные эффекты в оркестре, элементы импровизации; в партии солиста – экспрессивные декламационные интонации. Композитор не применяет фольклорные цитаты, о чём свидетельствует высказывание Т. Бекбосунова: *«Именно впечатления от услышанной народной музыки привлекли Энн. Она не использует прямое цитирование, а пробует высказаться на новом для неё музыкальном языке»* [206, с. 6]. В этом сочинении можно отметить мастерскую работу с тембрами народных инструментов, необычное и в то же время очень гармоничное звучание оркестра и вокального ансамбля.

Иллюстрация 19. Энн Ли-Бэрон в юрте²¹⁸



В целом кантата «Молчание Великой Степи» традиционна как по форме, так и по содержанию. Двенадцать составляющих её номеров замкнуты, композиции большинства из них трёхчастны. Специфической особенностью тонального плана произведения можно назвать отсутствие мажорных тональностей, хотя в целом от прослушивания крайних частей и последнего номера второй части складывается ощущение светлого колорита. Достигается это благодаря преобладанию диатонической мелодики, простых гармоний, прозрачной оркестровки. Необычно использование фольклорного исполнительского состава, в то время как практически все кантаты

²¹⁸ Источник фото: <http://www.thesilentsteppe.org/>

казахстанских композиторов исполняются в сопровождении симфонического оркестра.

Все рассмотренные примеры обращения зарубежных композиторов к казахской тематике отличаются друг от друга по жанрам, целям создания, происхождению автора, исполнительскому составу. Различаются и подходы композиторов к народным источникам. Объединяет все рассмотренные опусы факт обращения авторов к музыкальной культуре другого народа, знакомство с которой произошло незадолго до написания произведений. Если для самих композиторов это знакомство вызвано интересом к познанию нового и, порой, экзотического, то для Казахстана – это один из путей выхода в мировое культурное пространство, важный фактор её популяризации.

Внимание к казахской культуре со стороны зарубежных композиторов – характерная черта современного периода. Значение опусов подобного рода двояко: с одной стороны они открывают новые возможности синтеза традиционных и современных средств музыкальной выразительности, с другой – могут служить импульсом к созданию новых жанровых направлений (например, перформанс, кантата для хора и оркестра казахских народных инструментов). Рассмотрим подходы западных композиторов к казахскому материалу в анализе наиболее значимых, на наш взгляд, произведений.

3.4 П. Чайлд. Рапсодия для скрипки с оркестром «Воспоминания о райских горах» (аналитический очерк)

Рапсодия на казахские темы «Воспоминание о райских горах» была написана Питером Чайлдом как отклик на восхитивший его мир звуков казахской музыки.

Знакомство с традиционным и академическим искусством Казахстана было довольно беглым. Кроме концертов современной казахской музыки, звучавших на первом фестивале «Наурыз–21», композитор прослушал музыку с пары компакт-дисков, которые приобрёл в качестве сувениров. В качестве тем он использовал четыре народные песни с компакт диска «Традиционная казахская музыка, часть I»,

посвящённого обрядовым фольклорным жанрам. Музыка рапсодии была написана быстро: в мае П. Чайлд вернулся в Бостон, а уже в сентябре звучала премьера в исполнении симфонического оркестра Албани (солистка – Чи-Юн, скрипачка корейского происхождения).

Композитор очень бережно обращается с используемыми народными мелодиями, импортируя их в музыкальную ткань в относительно законченном и неизменном виде, и не стремясь писать «по-казахски». П. Чайлд применяет разнообразные приёмы в работе с оригинальными напевами: *цитата с фактурным оформлением, извлечение отдельных интонаций, варьированное проведение темы, переинтонирование, контраст двух ладовых систем (диатоника и хроматика)*. Обрядовые песни становятся источником музыкального развития, включаясь в новые условия звучания. Авторский материал рапсодии интонационно прорастает из тем-источников. Благодаря усложнению ладовой структуры он неизбежно оттеняет незатейливые диатонические напевы. Форма свободных вариаций во всех четырёх частях даёт широкие возможности для сопоставления заимствованного и оригинального материала.

Композитор соединил черты рапсодии и скрипичного концерта²¹⁹. Каждая песня становится основой одного из четырёх разделов рапсодии, написанной в форме остинатных вариаций. Они чередуются по принципу темпового и ладового контраста подобно частям сонатно-симфонического цикла.

Первый раздел на тему поминальной песни *жоктау* (жоқтау) звучит в оживлённом темпе. Тема песни, порученная солисту, близка оригиналу: мелодия в переменном ладу (*e*-эолийский – *a*-дорийский) двигается от вершины-источника. Весь раздел строится по принципу свободных остинатных вариаций [168, с. 56].

²¹⁹ Подобного рода пример можно найти в творчестве его современника китайско-американского композитора Тан Дуна (р.1957), в произведении которого «Карта» совмещаются черты сюиты на китайском материале и концерта для виолончели с оркестром.

Пример 40. П. Чайлд. Рапсодия на казахские темы «Воспоминание о райских горах».
Тема первого раздела (на теме жоктау)

Второй раздел рапсодии – это фактурно-тембровые вариации на тему прощальной песни невесты – *сынсу* (*сыңсу*). Мелодия оригинала сохранена композитором в исконном виде. Тема звучит у гобоя и двух кларнетов гетерофонно, одновременно контрапунктируя линии баса у виолончелей и контрабасов в духе полифонии строгого стиля (Пример 41). Использование мелодии диктует сохранение во всей фактуре её лада – фригийского *F*.

Третий раздел на теме ещё одного *жоктау*, также представляет собой оstinатные вариации, схожие по приёму варьирования с первым разделом рапсодии. Оригинальная мелодия при повторении подвергается незначительным интонационным и структурным изменениям. Песня в диапазоне сексты, несмотря на траурный жанр, имеет светлый, спокойный характер (благодаря центральному элементу большой терции *d-fis*).

Композитор излагает тему у солиста практически в точности как в оригинале. В оркестре *tutti* звучит выдержанное ре-мажорное трезвучие, поддерживающее ладовый контраст с мрачным фригийским «*f*» из предыдущего раздела. Композитор разделяет напев на два построения, контрастных по темпу: первое довольно быстрое, второе звучит в два раза медленнее. Подголосок последнего построения хроматически усложняет тему введением минорного трезвучия в тритоновом соотношении с тоникой (Пример 42). Способ варьирования темы здесь напоминает импровизационную вариантность, диктуемую вероятностной природой устного творчества (по определению И. Земцовского [107]): один и тот же мотив подвергается изменениям не только при устной передаче другому исполнителю, но и в творчестве одного музыканта. П. Чайлд улавливает эту особенность и реализует её при помощи метрической вариантности (выражающейся в смене метрической структуры фраз), расширения или укорачивания составляющих мелодию мотивов, смены её ритмического оформления.

Пример 41. П. Чайлд. Равсодия на казахские темы «Воспоминание о райских горах».
Тема второго раздела *Grave* (на теме сыңсу)

[Grave]

57 *cantabile* F

Ob. 1 *mp*

Cl. 1 *p*

Cl. 2 *p*

Vc. *simile*

Cb. *simile*

//

Пример 42. П. Чайлд. *Равсодия на казахские темы «Воспоминание о райских горах».*
Тема третьего раздела (на теме жоқтау), партия скрипки

В финальном разделе рапсодии используется песня-благословение в назидательном жанре (песни-назидания по определению Б. Г. Ерзаковича). Структура оригинального напева во многом похожа на другие использованные ритуальные песни: многократное вариантное повторение одной мелодической фразы.

Пример 43. *Напев-источник финала рапсодии «Воспоминания о райских горах».*

Allegretto

На этот раз композитор использует народный мотив не как тему для вариаций, а как интонационный источник тематизма раздела. Здесь в полной мере реализуется намеченная во втором разделе идея противопоставления диатоники и хроматики. Основную часть финала предваряет развёрнутое

вступление, ладовая организация которого довольно сложна: в пассажах использованы звукоряды различных ладов (увеличенный, мажорный, минорный, дорийский) от разных звуков (*cis*, *gis*, *fis*, *a*).

Пример 44. П. Чайлд. Рhapsодия на казахские темы «Воспоминание о райских горах».
Финал, вступительный раздел, тема солиста.

Основной раздел финала представляет собой вариации на авторскую тему, интонационно связанную с напевом-источником. Оstinато удерживает ощущение тональности – *C-dur* (Пример 45). Лидийские, дорийские, миксолидийские интонации и однотерцовое сопоставление с *cis-moll* существенно усложняют ладовую структуру темы. В контрапункте кларнета и валторны звучит одна фраза из народного напева (Пример 46).

Пример 45. П. Чайлд. Рhapsодия на казахские темы «Воспоминание о райских горах».
Финал, тема вариаций

[Allegro energico]

169

Пример 46. П. Чайлд. Рhapsодия на казахские темы «Воспоминание о райских горах». Финал, контрапункты к теме вариаций²²⁰

[Allegro energico]

Не будучи знакомым с традициями казахской музыкальной культуры, П. Чайлд обращается к такой сфере традиционной музыки, которая достаточно скупо представлена в современной инструментальной музыке: к обрядовому пласту. В казахстанском искусстве он чаще всего используется в связи с театральным действием (сцена свадьбы в опере «Абай» А. Жубанова и Л. Хамиди, причитание-*жоктау* матери Тулегена в «Кыз Жибек» Е. Брусиловского и др.). Поэтому рhapsодия представляет большой интерес с точки зрения отражения потенциала казахских обрядовых вокальных мелодий. К сожалению, в Казахстане это произведение ни разу не исполнялось.

²²⁰ Появляется в последних тактах темы. Партии кларнетов дублируются валторнами и скрипками, фаготов - контрабасом.

3.5 Ю. Авиталь. «Неспешный небосклон» (аналитический очерк)

Композиция «Неспешный небосклон» («Slow horizon») интересна, прежде всего, как пример использования традиционной музыки в современном музыкальном театре. Состав исполнителей включил кроме гитары и традиционных певцов, домбры, *саз-сырнаи*, *кобыз*-прима и два *кыл-кобыза*, ударные инструменты, *сыбызгы* (см. Приложение 2), горловое пение, рассказчицу, детский вокал. Кроме того, была использована хореографическая импровизация (две танцовщицы и детский коллектив).

Музыкальный и хореографический тексты детерминированы лишь частично: Ю. Авиталь компоновал их из готовых фрагментов и импровизаций (коллективных и сольных) по принципу мозаики, что определяет уникальность каждого исполнения. Форма композиции, как и содержание разделов, были выверены на репетициях. Она включает пять разделов, согласующихся с видеорядом. Плавные линии, монохромное изображение, медленная смена сцен «задают тон» всему развитию: эпичному медленному, созерцательному. Содержание разделов-картин Ю. Авиталь объяснял артистам на репетициях, но аудио-визуальный ряд не предполагает однозначной трактовки программы раздела. Поскольку пояснения к композиции никогда не издавались, равно как и не проводился подробный её анализ. В этой связи рассмотрим данное произведение более подробно²²¹.

Композиция открывается зачином гитары, ассоциирующимся с первыми звуками домбры при исполнении *кюя* или песни – ещё не собственно произведение, но уже и не предшествующее ему немзыкальное звуковое пространство. На экране медленно появляется видеоряд – обесцвеченная и существенно обработанная статичная съёмка степного ландшафта с поднимающимся в нескольких местах дымом. Из импровизационных пассажей гитары в духе фламенко, вокальных мелодий по типу припевных мотивов казахских песен, глиссандо *кобыза* и тремоло *саз-сырнаев* формируется объёмное музыкальное пространство, символизирующее многообразие жизни на фоне непостижимо великого пространства – степи. В этом многоголосии находится место и для шутки – автор решил включить в него разговор по мобильному телефону, изображаемый одним из исполнителей, дающий зрителям понять, что время действия – не абстрактное прошлое, а вполне реальное настоящее. В звучащем импровизированном пространстве постепенно

²²¹ Сведения о методе композиции, о репетиционной работе и о содержании произведения были получены в ходе моего сотрудничества с Ю. Авиталем в качестве представителя оргкомитета II Международного фестиваля «Наурыз–21».

выделяются ритм бубна и горловое пение – как образ шамана – медиатора между мирами духов и людей, прошлого и настоящего. Картинка на экране остаётся почти неизменной – только восходящие столбы дыма (или тёплого воздуха) плавно колеблются над землёй.

Иллюстрация 20. Ю. Авиталь. Сцена из перформанса «Неспешный небосклон»²²²



Картинка на экране немного меняется. Облака над землёй приходят в движение, при этом отклоняясь вверх от столбов дыма. Начинается новый раздел. В музыке он открывается контрапунктическим соединением песен «*Маңмаңкер*» (имя коня) Ахана, «*Козимниң карасы*» («*Көзімнің қарасы*» - «Ты – зрачок глаз моих»), «*Айттым сәлем каламқас*» («*Айттым сәлем қаламқас*» – «Привет тебе, тонкобровая») Абая и фрагментов других²²³. На их фоне продолжается «камлание шамана» – импровизация *кобыза*, ударных, горлового пения и гитары. В центре раздела – рассказ чтеца (пожилкой женщины), звучащий на фоне не прекращающегося наложения песен и инструментальной импровизации. В кульминационной фазе раздела появляются новые «персонажи»: две танцовщицы в чёрном и дети. Изображая птиц, дети медленно движутся на фоне экрана, создавая эффект театра теней. На переднем плане сцены танцовщицы, отделяя зрительный зал от исполнителей, вторят поднимающимся от земли столбам дыма, медленно поднимаясь, а затем манящим жестом, обращённым в зал, увлекая внимание зрителей.

Начало третьего раздела символизирует появление нового «действующего лица» – девочки в белом, исполняющей песню «*Ақ көгершін*» («Белый голубь») Ахмета Жубанова. Происходит это в зоне золотого сечения. Короткие мотивы гитары повторяют вокальные

²²² Источник фото: <http://www.yuvalavital.com/>

²²³ Ранее нами отмечалось, что найденный Ю. Авиталем приём в новом ракурсе раскрыл полифонический потенциал казахской мелодики [201, с. 109].

фразы, переключаясь с песней. Остальные партии звучат на пианиссимо, но до конца не затихают. Девочка словно со стороны, из другого мира наблюдает медленный импровизированный танец танцовщиц.

Снова меняется изображение на экране: на фоне степи отчётливо видны равномерно раскачивающиеся нефтяные вышки. Это – четвёртый раздел композиции. Гипнотически плавная и медленная музыка третьего раздела прерывается *терме* – динамичной акынской речитацией в сопровождении *домбры*, которая, впрочем, быстро растворяется в сонорном пространстве общей импровизации. Вновь звучит размеренный голос рассказчицы на фоне мелодической импровизации духовых – *саз-сырнаев* и *сыбызгы*. Нарастает звучность. Каждый инструменталист и вокалисты импровизируют, либо исполняют известные им фрагменты традиционных песен и *кюев*, за счёт чего на первый план выходит сонорное качество созвучий.

На фоне экрана опять пробегают дети – начинается короткий финальный раздел. Всё внимание в нём приковано к танцовщицам, сначала изображающим сцену борьбы, а затем вторящим вышкам на экране в их ритмичном движении. Танцевальная и музыкальная импровизации постепенно останавливаются.

Сложная и многосоставная композиция «Неспешный небосклон» получилась немного перенасыщенной, калейдоскопичной. Надо отметить, что Юваль Авиталь сумел за короткий срок пребывания в Казахстане (всего три дня) изучить и творчески осмыслить некоторые особенности казахской музыки, что позволило ему оперировать элементами национального музыкального языка при создании своей композиции. В этом ему помог опыт работы с этническими исполнителями из разных стран и регионов, прежде всего Израиля и Палестины. В процессе работы над проектом Авиталь тесно сотрудничал с исполнителями. На момент начала репетиций у него был предварительный посекундный план, содержащий примерный состав исполнителей разделов и общее описание требуемого характера звучания. По мере разучивания разделов план всё больше дополнялся и детализировался. Последняя версия плана была оформлена как словесно-графическая партитура, дирижирование которой осуществлял сам автор – иногда с помощью жестов, иногда с помощью заранее оговорённых приёмов исполнения на гитаре.

Среди композиционных находок автора следует отметить контрапункт из нескольких традиционных мелодий. Общность их ладовой основы позволяет создавать гармоничные соединения трёх и более напевов. Традиционными исполнителями были восприняты и идеи инструментального театра, что, как уже было отмечено, нашло отражение в развитии сферы этнических ансамблей.

3.6 Э. Ли-Бэрон. Кантата «Молчание Великой Степи»

(аналитический очерк)

В названии произведения прослеживается прямая аналогия с романом «Безмолвная степь» Мухамета Шаяхметова (р. 1922) о степи в период коллективизации. Однако содержание романа соотносится только со второй частью кантаты. Композитор идёт существенно дальше, пытаясь охватить единым взглядом все исторические и культурные особенности казахского народа. Кантата для тенора соло, женского хора, чтеца и фольклорно-этнографического ансамбля²²⁴ состоит из трёх частей, каждая из которых представляет определённый исторический период. Первая часть «Пробуждение» («Awakening») – прошлое народа; вторая часть «Молчание» или «Замалчивание» («Silencing») – трагические события 1930-х годов; третья часть «Виват Степь» («Viva the Steppe») – современный Казахстан. Характер музыки соответствует содержанию: крайние части — жизнерадостные и светлые, средняя – трагичная. Все части разделены на картины в соответствии с драматургическим замыслом композитора.

В основе текстов кантаты – проза и поэзия А. Кунанбаева, М. Абусейтовой, Г. Бекхожина, И. Даукебаева, А. Фишлера, Ж. Молдагалиева, А. Оразбаевой, О. Сулейменова, М. Жумабаева и И. Жансугурова. Разнообразные тексты кантаты подобраны таким образом, чтобы при включении в контекст цикла они образовывали единую драматургическую линию. Основа сюжетного единства – звучащее в начале каждой части, а также на границах некоторых картин повествование чтеца, в котором излагается программное содержание разделов. Единство циклической композиции

²²⁴ В партитуре он назван «ансамблем эндогенных инструментов». Де-факто фольклорно-этнографический ансамбль «Сазген Сазы», с которым работала Энн Ли-Бэрон, давно «разросся» до размеров оркестра. Помимо традиционных казахских *домбр*, *кобызов*, *саз-сырнаев*, ударных, используются их модернизированные варианты, реконструированные и модернизированные цитра *жетыген* и арфа *адырна* и даже европейские баян, аккордеон, флейта, заменяющие *сырнаи* (казахская гармонь) и *сыбызгы*.

обеспечивается тематической аркой: основные темы первых двух частей повторяются в третьей, что, наряду с тональной репризой, придаёт кантате архитектурную стройность.

Первая часть кантаты – это идеализированное отражение романтики кочевой жизни. Композитор стремится выразить в музыке своё впечатление от знакомства с казахской культурой через разные оттенки лирики, то философски-глубокой, то восторженно-праздничной, то любовной.

В центральном разделе первой картины раскрываются две традиционные темы поэтической лирики – философские раздумья и «самопредставление» *акына*, в роли которого выступает солист²²⁵. Несмотря на «вненациональный» характер мелодии, композитору удаётся в какой-то мере уловить специфику акыньских напевов с началом от верхней тоники, с широтой регистрового охвата (*Пример 47*).

Вторая картина открывается повествованием чтеца о равных обязанностях мужчин и женщин в степи. Женская тема, столь естественная для композитора-женщины, раскрывается через лирическую песню, подражающую народным образцам. Композиция картины трёхчастная. Тема крайних разделов интонационно родственна элегическому разделу песни акына. Середина песни строится свободно, монологично (*Пример 48*).

**Пример 47. Э. Ли-Бэрон. Кантата «Молчание Великой Степи».
I часть. Монолог тенора**

Semplice ♩ = 60
meno mosso
mp

I was born with your sounds, with your sound in my blood. — In it are the wind the steppe,
mp

and the sad-ness of our fa - thers. And the qui-et time of mo - ther-ly love.
sub p *p*

²²⁵ Можно провести аналогию с ораторией «Голос веков» С. Мухамеджанова, где тенор – рассказчик-*жырау*.

Пример 48. Э. Ли-Бэрон. Кантата «Молчание Великой Степи». I часть.
Главная тема второй картины

The musical score consists of two systems. The first system includes parts for Adyr (voice), T (voice), Kob. I (violin), Kobys II (violin), Kil-kob. (violin), and Bs. Kobys (cello). The tempo is marked 'Arioso' with a quarter note equal to 50, and 'rubato'. The key signature has one flat. The score shows a melodic line for Adyr and T, and accompaniment for the string instruments. The lyrics for the voice parts are: 'Su - i zhan san - lem. Ta - gy - da sui ta - gy - da. И т.д.'

Подражание традиционным песням ощущается и в других номерах кантаты. Так в конце второй части в номере «Домбыра» на стихи Ильяса Жансугурова и в «Жазгытуры» («Весенняя пора») на стихи Абая в финале также можно проследить черты мелодики, опирающейся на расширенный обрядовый мелодический комплекс [68, с. 41]²²⁶.

²²⁶ Ангемитонная пентатоника в объёме сексты, на основе которой постепенно формируется расширенный лад лирических песен (опевание нижней опоры, освоение верхней опоры)

Пример 49. Э. Ли-Бэрон. Кантата «Молчание Великой Стены».
Финал, тема «Жазгытұры»

[Allegretto]

The musical score is presented in two systems. The first system (measures 113-118) features a Tenor (T) part with lyrics: "Zhas-gy-tu-ry kal-mai-dy". The instrumental parts include Violin I (Kob. I), Violin II (Kobys II), Kavalavay (Kal-kob), and Bass Violin (Bs. Kobys). The second system (measures 119-124) features a Soprano (SS) part with lyrics: "kas-tyu-ry-zy. Ma-lu-ty-dai kal-py-ras zher-dau-zin-zu." and an Alto (AA) part with lyrics: "Zhas-gy-tu-ry, Zhas-gy-tu-ry". The instrumental parts continue with Kob. I, Kobys II, Kal-kob, and Bs. Kobys. The score includes various musical notations such as dynamics (p, mp, arco) and measure numbers (113, 121).

Ли-Бэрон часто прибегает к приёму контрастной полифонии, формирующейся из интонационно родственными мелодиями (который уже рассматривался нами в произведении Ю. Авиталья). Например, во втором номере кантаты одновременно звучит до семи мелодий, каждая из которых обладает определённой свободой и самостоятельностью, но общность ладо-интонационного строения обеспечивает их гармоничное соединение. А в номере «Домбыра» (ст. И. Жансугурова) композитор своеобразно трактует структуру поэмы, создавая контрастно-полифоническую музыкальную ткань, используя композиционные принципы политекстового мотета. Все четыре строки одновременно каждая со своей мелодией звучат трижды.

Диатоничность придаёт мелодике номера национальный колорит. В центре номера – четырёхголосный хорал.

Пример 50. Э. Ли-Бэрон. Кантата «Молчание Великой Степи». Вторая часть. Вторая картина. Финал «Домбыра», первая тема, только хоровые партии

The musical score consists of two systems of four vocal parts each. The first system starts at measure 413. The lyrics for the Soprano I (S I) part are: "Tart! ku-in-di dom-by-ra" and "Tart! sa-yn-dai syl-dy-ra,". The lyrics for the Soprano II (S II) part are: "Tart! ku-in-di dom-by-ra" and "Tart! ku-in-di dom-by-ra,". The lyrics for the Alto I (A I) part are: "toe-gil, toe-gil tet-ti kui,". The lyrics for the Alto II (A II) part are: "Zhet! pin zhel sok-tyr!". The second system continues the same parts with similar lyrics and musical notation.

Наряду с номерами, отражающими казахский колорит, в кантате присутствуют номера с иной эстетической основой. Так стихотворение «Ночь в пустыне» О. Сулейменова трактуется автором в духе импрессионизма. Ладотональная организация этого номера существенно сложнее остальных, что объясняется также сложной смысловой организацией поэтического источника. Функциональность гармонии здесь вторична по отношению к красочности мелодий и созвучий, возникающих в результате их наложения (Пример 51). В целом образный строй произведения, метафоричность содержания апеллируют к восточной классической поэзии, что также находит отражение в музыке.

Вторая картина второй части отражает протест против войн и потрясений. Приёмы её воплощения разнообразны: в первом номере картины это речитация в стиле рэп на фоне энергичного ритмического сопровождения (Пример 52), во втором красочные мажоро-минорные гармонические средства, создающие резко контрастирующую картину ужаса и оцепенения (Пример 53).

Наличие такого ярко контрастного центра придаёт всей форме кантаты черты трёхчастности.

**Пример 51. Э. Ли-Бэрон. Кантата «Молчание Великой Стены». Вторая часть.
Раздел «Нет росы», монолог тенора**

Example 51 is a musical score for a tenor solo and string accompaniment. The tenor part (T) is in 4/4 time with a tempo of quarter note = 84. The music is marked *mp* and *espressivo*. The lyrics are: "Net ro - sy U - div - i - tel' - no net pod ru - ka - mi ro - sy." The string accompaniment includes Violin I (Kob. I), Violin II (Kob. II), Viola (Kil-kob), and Bass (Bs. Kobys). The strings are marked *p* and *arco*. The score includes a rehearsal mark [12].

Пример 52. Э. Ли-Бэрон. Кантата «Молчание Великой Стены». Вторая часть

Example 52 is a musical score for a tenor solo (T) in 4/4 time. The tempo is marked as *rapping---rhythms only suggestions*. The lyrics are: "May the en-e-mies' eyes be blind-ed for-e-ver May their ly-ing mouths be-come dumb." The score includes a rehearsal mark [8].

**Пример 53. Э. Ли-Бэрон. Кантата «Молчание Великой Стены». Вторая часть.
Вторая картина. Адажио, вступление**

Example 53 is a musical score for a Bayan and Accord accompaniment. The tempo is marked *M* and *♩ = 66*. The music is marked *mp*. The score includes a rehearsal mark [M].

Примечателен метод работы автора с русскими и казахскими текстами²²⁷.

Энн Ли-Бэрон так описала этот процесс: «Тимур записывал тексты с

²²⁷ Поскольку ни Э. Ли-Бэрон, ни певец Тимур Бекбосунов казахским языком не владели, это привело к некоторому дисбалансу соотношения текста и напева. К примеру, типичной ошибкой, допущенной авторами, можно считать неверное переложение выражений типа «күйшісі-ау», «жырышысы-ау» в поэме «Домбыра» И. Жансугурова. Традиционно в казахском стихосложении

правильным произношением на русском и казахском языках на аудиозаписывающее устройство, а я слушала эти записи снова и снова, потом уже накладывала на эти слова музыку» [325]. Изначально создавалось два варианта текстов кантаты – казахско-русский и казахско-английский. Между ними есть небольшие отличия, в основном в монологах чтеца.

В казахстанской прессе кантата удостоилась самых позитивных отзывов²²⁸. Ценность этого произведения в новом подходе к оркестровке для оркестра народных инструментов, «свежем взгляде» на его выразительные возможности. Кроме того, композитор своеобразно трактует мелодику традиционной песни, выстраивая на её основе контрастно-полифоническую, имитационную и подголосочную фактуру. Такие приёмы созвучны фактурному мышлению Г. Жубановой [113]. Маловероятно, что Энн Ли-Бэрн хорошо знакома с творчеством казахстанского композитора. Скорее всего, композиторами был найден общий, обусловленный природой народного мелоса подход к включению его в оркестровую фактуру.

Таким образом, исследуемый период характеризуется динамичной трансформацией внешних связей казахстанской музыки и изменением её положения в системе межкультурной коммуникации, которая выступает одним из важнейших индикаторов перемен в искусстве различных исторических периодов. С одной стороны, музыкальное искусство Казахстана вовлекается в общемировые процессы, с другой, – эти процессы свидетельствуют о его внутренней готовности к диалогу на новом уровне.

Сфера взаимодействия казахстанской музыки как феномена культуры с музыкальной культурой других стран и регионов отражает характерный для XX века эволюционный процесс: от понимания национальной музыки как замкнутой системы к осознанию её места в поликультурном мире, необходимости

последний слог слова сливается в произношении с частицей «-ау»: «*күйшісау*», «*жыршысау*», то есть при пропевании на конец слова приходится один звук, а в кантате всегда используются два.

²²⁸ Положительные отзывы на премьеру были опубликованы абсолютно во всех республиканских периодических изданиях в конце марта 2011 года.

интенсивного включения в мировые процессы. В композиторском творчестве названная тенденция нашла выражение в расширении интересов к достижениям современной музыки и зарождении национального авангарда; в области музыкальной культуры она обусловила интенсивное перестроение системы внешних связей сообразно новым приоритетам.

Семиотический подход (М. Ю. Лотман) к музыкальному искусству Казахстана, как к одному из текстов национальной культуры, позволяет объяснить интенсификацию взаимодействия с искусством других стран и народов и смену его направлений внутренней готовностью самой культуры к диалогу на новом уровне. Осознание деятелями искусства самостоятельности и самоценности казахстанской музыки в мировой культуре предшествовало изменению исторических условий. Освобождение творческих связей от политического влияния и ослабление контроля со стороны власти, хотя и ускорили изменения в системе межкультурного взаимодействия, но стали лишь внешним катализатором объективно обусловленных перемен.

Практически все сферы музыкальной культуры, включающие композиторское творчество, концертную деятельность, образование и науку, отражают смену векторов межкультурных связей. Отчасти сохраняются старые направления взаимодействия (Россия, бывшие республики СССР), что обусловлено глубокими историко-культурными связями. Новые связи закладываются по двум принципам: культурного родства и географической близости (тюркоязычные страны, Китай); значимости национального искусства другой страны в мировой культуре (страны Западной и Восточной Европы, Америки²²⁹).

Интерес к российской музыке не только закономерно сохраняется, но и расширяется за счёт укрепления творческих связей с тюркоязычными народами России. Вместе с Азербайджаном, Турцией и республиками

²²⁹ В исследуемый период зарождаются межкультурные связи с государствами Европейского Союза (Франция, Австрия, Германия, Великобритания, Польша и др.), США, Турцией, Китаем, Южной Кореей и др. странами.

Центральной Азии они формируют новую межкультурную систему, основанную на общности языка и корней этнической культуры. При сохранении форм взаимодействия с бывшими советскими республиками, прежде всего с Россией, изменилась их внутренняя мотивация. Если раньше казахстанская музыка представляла периферию общего советского искусства, то сейчас отношения выстраиваются в партнёрском ключе.

В исследуемый период на новом уровне возобновляется последовательное знакомство зарубежных слушателей и музыкантов с казахстанской музыкой. Оно вызывает к жизни новый феномен, обусловленный творческой реакцией на красочный мир казахских традиций – произведения композиторов дальнего зарубежья на казахские темы. Появление ряда их сочинений свидетельствует о большей открытости культуры Казахстана, её интенсивном включении в мировые культурные процессы и способствует её популяризации за пределами страны. Важно отметить, что творческие поиски зарубежных композиторов вызвали ряд изменений в культуре Казахстана: рост интереса к бытовым и обрядовым жанрам (ранее использовавшимся крайне редко), появление нового типа ансамблей народных инструментов (ориентированных на, так называемую, этнику в современной интерпретации), раскрепощения творческой инициативы исполнителей (в особенности – на казахских традиционных инструментах).

Увеличение внимания к казахстанской музыке за рубежом также связано с деятельностью музыкантов, покинувших страну и выстраивающих карьеру по формуле «с Востока на Восток через Запад» (В. Юнусова). Их деятельность может быть причислена к новым формам презентации национальной культуры, возникшим в исследуемый период.

Наряду с переосмыслением наследия прошлого, новыми стилевыми тенденциями и обновлением структуры жанровой системы, осознание новой роли Казахстана в мировой культуре стало знаком новейшего этапа в истории современной казахстанской музыки.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

1980–2015 годы могут быть представлены как самостоятельный период в истории музыкальной культуры Казахстана. Внутренние этапы исследуемого периода обозначают три фазы процесса обновления национального музыкального искусства:

- в 1980-х годах *«раскрепощение национальной форматворческой инициативы»* (Н. Янов-Яновская [290, с. 13]);
- кризис (вызванный внешними причинами) в 1990-х;
- и после 2000 года своего рода *«договаривание»* (А. С. Соколов) преобразований, начатых в 1980-е годы.

Музыкальное искусство и культура Казахстана после 1980 года характеризуются рядом новых процессов, к числу которых относятся переосмысление наследия предыдущих эпох, охватившее различные сферы творчества и науки о музыке; обновление композиторского творчества, перестроение системы межкультурных связей. Все эти процессы взаимосвязаны и взаимообусловлены.

Наиболее глубинные изменения прослеживаются в оценке различных национальных музыкально-культурных традиций. Суть переосмысления наследия прошлого заключается в преодолении возникшего на этапе «культурного строительства» (1930–1950-е годы) неизбежного дисбаланса между новой (национальной) и предшествующими (этническими) традициями. Сглаживание «перегибов» советской эпохи приобрело характер своего рода «ревизии» наследия. С одной стороны, формируется новый взгляд на этническое музыкальное искусство казахов как на самоценный и современный феномен. С другой стороны, критически переосмысливается новое национальное искусство XX века (академическое и массовое).

Признание ценности и актуальности традиционной музыки находит множество проявлений в музыкознании, творчестве и музыкальном

образовании. За рядом инструментальных и песенных школ признаётся статус профессионального искусства устной традиции, что расширяет диаду «композитор – фольклор» до триады «композитор – профессионализм устных традиций – фольклор». Внимание к так называемой народной музыкальной терминологии приводит к значительным открытиям в исследовании композиционных основ традиционной музыки (Б. Аманов, С. Елеманова и др.). Расширяются представления об инструментарии казахов, воссоздаются ранее не вовлечённые в народные оркестры инструменты (Б. Сарыбаев), возрождаются традиции игры на них. Все научные открытия получают отклик в композиторском творчестве в виде обновлённого подхода к традиционной композиции (В. Юнусова), привлечения аутентичных инструментов, появления нового вида обработок и др.

Существенные изменения происходят в сфере образования музыкантов – исполнителей на народных инструментах. В институциональное образование (школа – училище – консерватория) привносятся элементы традиционной на Востоке системы учитель-ученик (*устаз-шакирт*). Разрабатываются учебные планы новых специальностей (пение с *домброй*, исполнительство на *сыбызгы* и др.), а также учебные курсы, сочетающие письменную и устную передачу профессионального мастерства (этносольфеджио).

Для последнего десятилетия XX века характерен критический взгляд на наследие советской эпохи. В 1990-е годы многие новые для казахстанской культуры явления, появившиеся в XX веке, подверглись критике как несостоятельные и чуждые (в их число попали реконструированные народные инструменты, оркестр народных инструментов андреевского типа, институциональное музыкальное образование и пр.); также критиковались и методы формирования национальной композиторской школы. В науке о музыке особо остро поднимается проблема музыкального искусства как элемента национальной идентичности, а также его сохранности на новом историческом этапе.

Однако современное состояние названных явлений музыкальной культуры доказывает их жизнеспособность. Несмотря на все противоречия, именно *ускоренный*, а в определённых сферах – директивный характер процессов формирования национальной композиторской школы, следует считать главным достижением советской эпохи. На новом уровне утверждаются глубокие взаимосвязи академического и традиционного искусства, в композиторском творчестве (в том числе, авторов советского периода) обнаруживаются черты древних этнических традиций (многообразные проявления традиционной композиции).

Переосмысление единства национального искусства в разные периоды его истории находит отражение в феномене договаривания (А.Соколов), присущем разным творческим сферам. Возрождается интерес к традициям, считавшимся затухающими или утраченными (*айтыс, шертпе*, исполнительство на *сыбызгы* и пр.). В массовой музыке прослеживается широкое вовлечение наследия устно-профессиональной музыки прошлого, а также аутентичного инструментария. В академической музыке «договариваются» как этнические традиции (национальная архаика), так и прерванные социально-экономическим кризисом 1990-х годов проявившиеся ранее стилевые и жанровые тенденции (формирование национального авангарда, искусственно-синкретической стилевой тенденции, создание крупных симфонических и музыкально-театральных произведений).

В исследуемый период своеобразно проявляется присущее в целом композиторскому творчеству стремление к обновлению. Осознание необходимости интенсивного включения в мировые процессы в сфере стиля выражается в двух взаимодополняющих тенденциях: интересе композиторов к новейшей музыке дальнего зарубежья, технике современной композиции, а также стремлении ярко и по-новому представить в музыке национальное начало. В творчестве представителей национальной композиторской школы интеграционные процессы нашли выражение, прежде всего, в зарождении национального авангарда, обращении к идеям полистилистики и так

называемой «*Worldmusic*», стремлении отойти от «наивного этнографизма» в творчестве. Композиторы стали опираться не столько на типовые композиционные модели европейской музыки, сколько на свободный синтез традиционных казахских, восточных и западных принципов мышления.

Обновляется структура жанровой системы академической музыки. Композиторы реже обращаются к масштабным музыкально-театральным и симфоническим произведениям, появляются сочинения в новых для казахстанского искусства жанрах. С одной стороны, это обусловлено национальным преломлением таких общемировых тенденций, как жанротворчество, камернизация, смешение жанров. С другой – продолжением советских традиций по освоению жанров, ранее не претворявшихся композиторами Казахстана (моноопера, хоровой концерт, реквием, симфония-концерт и др.). С третьей, – влиянием на композиторское творчество внешних социально-экономических факторов (кризис 1990-х годов). Специфической областью стал синтез черт жанров европейской жанровой системы и казахских инструментальных и песенных традиций (например, *кюй*-поэма).

Глубокие всесторонние изменения в постсоветский период, как в музыкальном искусстве, так и в жизни страны, обусловили трансформацию роли композиторов в системе национальной культуры. Во-первых, расширилась тематика творчества, например, через обращение к религиозной тематике, к архаике. Во-вторых, композитор предстал не только посредником между общемировой классикой и родной культурой, но и хранителем обретенной в XX веке новой национальной традиции.

Важной особенностью периода стало новое восприятие национального музыкального искусства, в первую очередь, его представителями. Оно ощущается как самостоятельное явление в мировой культуре. Изменился характер диалога культур (синхронического и диахронического), как в творческих концепциях (диалог с прошлым народа, с прошлым мировой культуры, с другими этническими традициями), так и в межкультурной коммуникации.

Динамичные перемены охватывают систему внешнего взаимодействия Казахстана в области музыкального искусства, что в особенности заметно после 1991 года. Либерализация системы творческих связей, ослабление политического контроля делают музыкальную культуру более открытой, позволяют проявиться внутренней готовности национального искусства к диалогу с другими культурами на новом уровне.

В результате складываются новые приоритеты во взаимодействии, а также новые формы презентации национального искусства на мировой сцене. Снижается интенсивность культурного обмена между многими бывшими советскими республиками. Иной характер приобретает взаимодействие с Россией: если раньше его сферы и порядок определялись, в основном, из «центра», то теперь роль инициативной стороны зачастую берёт на себя Казахстан. Взаимоотношения с дальним зарубежьем определяются новым качеством казахстанской музыки как самостоятельного элемента мировой культуры. Они выстраиваются по двум векторам: Восток-Запад, Восток-Восток. В рамках последнего в 1980–1990-е годы постепенно осознаются новые приоритеты, основанные на родстве традиционных тюрко-монгольских культур.

Уникальным явлением времени стал интерес композиторов дальнего зарубежья к казахской, в первую очередь, традиционной музыке, выразившийся в создании произведений на казахские темы. Он, как и Международные фестивали с участием музыкантов ближнего и дальнего зарубежья, Дни культуры, гастрольные выступления казахстанских артистов за рубежом и зарубежные выступления в Казахстане и пр., позволяют представителям казахстанского искусства ощутить значимость своей культуры и необходимость её сохранения.

Приведённая панорама путей развития казахстанского музыкального искусства на рубеже XX- начала XXI веков позволяет ввести новейший исторический этап в периодизацию музыки. Дальнейшие перспективы исследования связаны с изучением современного этапа в других странах

региона – в бывших советских республиках, в странах Центральной Азии, а также в национальных культурах Российской Федерации. Сравнительный анализ исторических процессов в музыкальном искусстве разных народов, входивших в недавнем прошлом в единую систему культуры, позволит глубже понять сущность изменений, выявить их общие и национальные особенности, а также дать более полную и объективную оценку предшествующему советскому периоду.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ И УСЛОВНЫХ ОБОЗНАЧЕНИЙ

КНК им. Курмангазы – Казахская национальная консерватория им.
Курмангазы

КазНУИ – Казахский национальный университет искусств

КазНАИ – Казахская национальная академия искусств

ГАТОБ им. Абая – Государственный академический театр оперы и балета им.
Абая

НТОБ им. К. Байсеитовой – Национальный театр оперы и балета
им. К. Байсеитовой

АХУ им. Селезнёва – Алматинское хореографическое училище имени
Селезнёва

МНКШ(в) – молодые национальные композиторские школы (Востока) (термин
М. Н. Дрожжиной)

СЛОВАРЬ СПЕЦИАЛЬНЫХ ТЕРМИНОВ

Казахский термин	Транслитерация	Значение
<i>ұстаз</i>	<i>устаз</i>	наставник, учитель
<i>шәкірт</i>	<i>шакирт</i>	последователь, ученик (учащийся медресе)
<i>ақын</i>	<i>акын</i>	автор песен, поэт и певец
<i>сал</i>	<i>сал</i>	разносторонний человек искусства: поэт, певец, композитор
<i>сері</i>	<i>сере</i>	(в муз.) певец; музыкант, артист, франт, щёголь
<i>күйші</i>	<i>кюйши</i>	сочинитель и/или исполнитель <i>кюев</i>
<i>жыршы</i>	<i>жыршы</i>	сказитель, певец, исполнитель эпоса и больших эпических поэм – дастанов
<i>күй</i>	<i>кюй</i>	произведение, исполняемое на любом казахском инструменте, структура которого определяется канонами той или иной региональной традиции или школы
<i>айтыс</i>	<i>айтыс</i>	поэтическое состязание
<i>тартыс</i>	<i>тартыс</i>	(в муз.) состязание исполнителей <i>кюев</i> – <i>кюйши</i>
<i>шертпе</i>	<i>шертпе</i>	приём игры на <i>домбре</i> щипком; домбровая традиция большей части территории Казахстана (кроме западных регионов)
<i>төкпе</i>	<i>токпе</i>	приём игры на <i>домбре</i> кистевым ударом (<i>қағыс</i> – <i>кагыс</i>); домбровая традиция Западного Казахстана
<i>бақсылық</i>	<i>баксылык</i>	шаманство, знахарство
<i>зікір</i>	<i>зикр</i>	радение дервишей (исламская мистическая духовная практика, заключающаяся в многократном произнесении молитвенной формулы, содержащей прославление Бога)
<i>жоқтау</i>	<i>жоктау</i>	жанр поминальных песен
<i>терме</i>	<i>терме</i>	музыкально-поэтический жанр, характеризующийся речитативной манерой пения
<i>желдірме</i>	<i>жельдырме</i>	речитативная манера пения; жанр, близкий <i>терме</i>
<i>шешендік сөз</i>	<i>шешендык сёз</i>	дословно – ораторское слово; музыкально-поэтический жанр
<i>бас буын</i>	<i>бас буын</i>	головное звено – раздел <i>кюя токпе</i> , исполняющийся у головки грифа <i>домбры</i>
<i>орта буын</i>	<i>орта буын</i>	срединное звено – раздел <i>кюя токпе</i> , исполняющийся посередине грифа <i>домбры</i>
<i>сага</i>	<i>сага</i>	букв. – <i>устье</i> ; (в муз.) раздел <i>кюя токпе</i> , исполняющийся у корпуса (на корпусе)
<i>жыр</i>	<i>жыр</i>	былина, сказание, эпос

СПИСОК ИЛЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРИАЛА

Таблицы

- Таблица 1.** Периодизация истории философии, музыкального искусства и литературы Казахстана
- Таблица 2.** Структура казахской музыкальной культуры
- Таблица 3.** Сравнительные характеристики типов профессионализма по Н.Г. Шахназаровой
- Таблица 4.** Поколения композиторов Казахстана в контексте теории Хоува-Штрауса
- Таблица 5.** Стиль современной казахстанской музыки: направления и тенденции
- Таблица 6.** Жанрово-стилевые тенденции в казахстанской музыке 1980-2015 годов

Иллюстрации

- Иллюстрация 1.** Древние и реконструированные инструменты
- Иллюстрация 2.** Диалогические концепции в творчестве композиторов Казахстана
- Иллюстрация 3.** а – электродомбра тенор, b – баритон, с – бас
- Иллюстрация 4.** Спектры звучания электрической (а) и реконструированной традиционной (b) домбры
- Иллюстрация 5.** Перфоманс М. Нарымбетова с использованием «домброкобыза» (а) и нар-бубен (гигантский бубен из деревянных рам, верблюжьей кожи и рояля) (b)
- Иллюстрация 6.** Финальная сцена из оперы «Абылай хан» Е. Рахмадиева в постановке Ю. Александрова (ГАТОБ им. Абая). Абылай хан – Талгат Кузембаев, Бухар жырау – Беимбет Кожобаев
- Иллюстрация 7.** А. Серкебаев опера «Томирис» в постановке Л. Имангазиной, 2007. Томирис – заслуженный деятель РК Ж. Баспакова.
- Иллюстрация 8.** Б. Кыдырбек. Опера-балет «Калкаман и Мамыр»
- Иллюстрация 9.** Н. Кульсариев, Е. Канапьянов. Сцена из спектакля «Такыр». Исп. солисты Театра современного танца «Самрук»
- Иллюстрация 10.** А. Серкебаев, «Астана!..». В роли Асами – Асем Сембина
- Иллюстрация 11.** К. Шильдебаев, балет «Тамыр» в танцтеатре сестёр Габбасовых
- Иллюстрация 12.** А. Серкебаев, балет «Тлеп и Сарыкыз» (ГАТОБ им. Абая, Сарыкыз – Жанель Тукеева, Тлеп – Фархад Буриев)
- Иллюстрация 13.** А. Бестыбаев, балет «Байтерек», сцены из балета
- Иллюстрация 14.** Письмо Американско-советского музыкального общества Союзу композиторов Казахстана (фрагмент а: первая страница; фрагмент b: подпись С. Кусевичкого)
- Иллюстрация 15.** В Союзе композиторов РК: С. Еркимбеков и П. Чайльд (Алматы, 2004)
- Иллюстрация 16.** Юваль Авиталь
- Иллюстрация 17.** Вернер Линден
- Иллюстрация 18.** Карл Дженкинс и Марат Бисенгалиев

Иллюстрация 19. Энн Ли-Бэрон в юрте

Иллюстрация 20. Ю. Авиталь. Сцена из перформанса «Неспешный небосклон»

Нотные примеры

- Пример 1.** Меирбеков А. О. Увертюра «Жастык» («Молодость»), вступление
- Пример 2.** А. Бестыбаев. Симфония «Жертвоприношение Тенгри». Тема органной импровизации (эпизод в разработке)
- Пример 3.** Е. Рахмадиев. «Абылай хан». Речитатив Бухара жырау из 1 картины 1 действия
- Пример 4.** А. Раимулова, балет «Воздушное кочевье», тема аула (*кюй* как образ места)
- Пример 5.** Б. Дальденбай, балет «Пери любви», 2 картина («Лес»), основная тема (*кюй* как программно-иллюстративный эпизод)
- Пример 6.** А. Меирбеков. Увертюра «Жастык». Главная тема
- Пример 7.** Е. Умиров. Симфоническая поэма для оркестра народных инструментов «Арал». Тема центрального раздела – *кюй*
- Пример 8.** А. Токсанбаев. Концертный *кюй* для струнного оркестра и фортепиано «Буранбель». Главная тема
- Пример 9.** Жаяу Муса (1835-1929), *Толгау* (запись Б. Ерзаковича)
- Пример 10.** Сугур (1862—1961), *кюй* для домбры Кертолгау, начальная тема (нотация У. Бекенова)
- Пример 11.** А. Раимулова. Симфоническая поэма «Толгау». Тема первого раздела
- Пример 12.** Б. Баяхунов. Третья симфония. «Казахская» тема в духе *кюя* Ыхласа
- Пример 13.** Ыхлас. *Кюй* «Камбар батыр»
- Пример 14.** Б. Баяхунов. Третья симфония. «Индийская» тема (преобразованная тема раги)
- Пример 15.** Б. Баяхунов. Третья симфония. Блюзовый тематизм
- Пример 16.** С. Байтереков Концерт для скрипки с оркестром «Helios», кода (фрагмент)
- Пример 17.** А. Жайым, Соната для виолончели и фортепиано, главная партия. Тема *кюя* «Акбай» в партии виолончели
- Пример 18.** Б. Дальденбай. Соната «Сарбазы Амангельды». а) тема главной партии; б) разработка, 4 раздел (кульминация)
- Пример 19.** А. Меирбеков. Квартет №2. I часть. Тема альты на фоне квинтового *кюя*
- Пример 20.** А. Меирбеков. Квартет №2. II часть. Фуга
- Пример 21.** Г. Жубанова. Второй квартет: а) тема вступления; б) тема второй части
- Пример 22.** Т. Нильдикешев, Прелюдия и фуга для струнного квартета: а) прелюдия (второе проведение темы); б) фуга (третье проведение тем)
- Пример 23.** Г. Жубанова. «Миражи». IV
- Пример 24.** Б. Аманжол. «Кероглы Даулеткерей» для вибратона и фортепиано: а) тема первого эпизода фортепиано («жыр»); б) тема бас буын (главного звена), третье проведение
- Пример 25.** Е. Умиров. Пьеса для фортепиано «Кокпар», тема
- Пример 26.** М. Сагатов. «*Кюй*-поэма» для струнных, фортепиано и ударных, второй раздел первой части

- Пример 27.** Б. Кыдырбек, Реквием, II часть Gloria Каскары-батыр
- Пример 28.** О. Хромова, кантата «Искупление молитвой», II часть, 4 строфа
- Пример 29.** М. Сагатов. «Еркелер мен серкелер» («Баловницы и щёголи») для смешанного хора и домбры
- Пример 30.** В. Новиков. «Ветер» из вокального цикла «Степь»
- Пример 31.** Б. Аманжол. «Сынсу» из цикла «Казахские песни»
- Пример 32.** Б. Аманжол. «Я однажды спустился...» из «Шести рубай О. Хайяма» для баса и фортепиано
- Пример 33.** Е. Никонова, «Письмо Незнакомки». 1 картина, ариозо Бесстрастного наблюдателя
- Пример 34.** Б. Баяхунов. Органная соната «Казахская бахиана». Прелюдия. Тема ВАСН
- Пример 35.** Б. Баяхунов. «Казахская бахиана». Прелюдия. Тема песни «Елимай»
- Пример 36.** Б. Баяхунов. Органная соната «Казахская бахиана». Фуга. Тема, ответ
- Пример 37.** Б. Баяхунов. Органная соната «Казахская бахиана». Пассакалия. Тема
- Пример 38.** Б. Баяхунов. Органная соната «Казахская бахиана». Токката. Фанфара и тема *кюя*
- Пример 39.** А. Раимкулова. «Душа шамана», кульминация (автограф)
- Пример 40.** П. Чайлд. Рапсодия на казахские темы «Воспоминание о райских горах». Тема первого раздела (на теме жоктау)
- Пример 41.** П. Чайлд. Рапсодия на казахские темы «Воспоминание о райских горах». Тема второго раздела Grave (на теме сынсу)
- Пример 42.** П. Чайлд. Рапсодия на казахские темы «Воспоминание о райских горах». Тема третьего раздела (на теме жоктау), партия скрипки
- Пример 43.** Напев-источник финала рапсодии «Воспоминания о райских горах».
- Пример 44.** П. Чайлд. Рапсодия на казахские темы «Воспоминание о райских горах». Финал, вступительный раздел, тема солиста.
- Пример 45.** П. Чайлд. Рапсодия на казахские темы «Воспоминание о райских горах». Финал, тема вариаций
- Пример 46.** П. Чайлд. Рапсодия на казахские темы «Воспоминание о райских горах». Финал, контрапункты к теме вариаций
- Пример 47.** Э. Ли-Бэрн. Кантата «Молчание Великой Степи». I часть. Монолог тенора
- Пример 48.** Э. Ли-Бэрн. Кантата «Молчание Великой Степи». I часть. Главная тема второй картины
- Пример 49.** Э. Ли-Бэрн. Кантата «Молчание Великой Степи». Финал, тема «Жазгытұры»
- Пример 50.** Э. Ли-Бэрн. Кантата «Молчание Великой Степи». Вторая часть. Вторая картина. Финал «Домбыра», первая тема, только хоровые партии
- Пример 51.** Э. Ли-Бэрн. Кантата «Молчание Великой Степи». Вторая часть. Раздел «Нет росы», монолог тенора
- Пример 52.** Э. Ли-Бэрн. Кантата «Молчание Великой Степи». Вторая часть
- Пример 53.** Э. Ли-Бэрн. Кантата «Молчание Великой Степи». Вторая часть. Вторая картина. Адажио, вступление

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

На русском языке:

1. *Абдинуров, А.К.* Принципы формообразования и оркестрового письма в симфонических кюях композиторов Казахстана : дисс.. канд. искусствоведения: 17.00.02 / Абдинуров, Алиби Кутитымбетович. – Москва, 2016. – 201 с.
2. *Абдрахман, Г.Б.* Казахстанские музыкальные ценности и культурная политика / Г. Б. Абдрахман // Интеграция культуры Казахстана в мировое культурное пространство: динамика и векторы. Сб.материалов Международной научно-практической конференции 10-11 октября 2013 г. – Алматы: КазНИИК, 2013. – С. 201-205.
3. *Абдрахман, Г.Б.* Проблемы национально-культурной идентичности и современная музыкальная культура Казахстана / Г. Б. Абдрахман // Идея независимости в искусстве. История и современность. – Астана, 2011. – С. 55-62.
4. *Абдрахман, Г.Б.* Современная народно-профессиональная песня в контексте преемственности с традицией / Г. Б. Абдрахман // Известия НАН РК, Серия общественных и гуманитарных наук – №2. 2011. – С. 92-98.
5. *Абдрахман, Г.Б.* Современное массовое музыкальное мышление казахов в эволюционном аспекте / Г. Б. Абдрахман // Курмангазы и традиционная музыка на рубеже тысячелетий: Материалы международной конференции, посвященной 175-летию Курмангазы. Алматы, 9-11 ноября 1998. – Алматы: Дайк-Пресс, 1998. – С. 174-182.
6. *Абдрахман, Г.Б.* Современное самодеятельное песнетворчество в казахской музыкальной культуре. / Г. Б. Абдрахман – Алматы: Фонд Сорос-Казахстан, 2002. – 176 с.
7. *Абдрахман, Г.Б.* Традиционная казахская песня: проблемы и перспективы развития / Г. Б. Абдрахман // Перестройка и художественная культура. – Алматы: «Онер», 1990. С. 82-96.
8. *Абулгазина, Г.К.* Казахская эпическая опера 70-х годов: дис... канд. иск.: 17.00.02 / Абулгазина Гульнара Козимовна. – Москва: МГК им. П. И. Чайковского, 1990. – 162 с.
9. *Адылходжаева, Д.А.* Становление и эволюция оперного жанра в республиках Средней Азии и Казахстане: дис.. канд. искусствоведения: 17.00.02 / Адылходжаева, Дилора Ахмедовна. – Москва, 1987. – 167 с.
10. *Акпарова, Г.Т.* Жанр струнного квартета в Казахстане // Родному вузу – наш талант (выпускники-композиторы): Сборник статей посвящается 60-летию Казахской национальной консерватории им. Курмангазы. –

- Алматы, 2005. – С. 378-391.
11. *Акпарова, Г.Т.* Соната в камерно-инструментальном творчестве композиторов Казахстана: Монография. – Астана: АФ АО «НЦ НТИ», 2013. – 219 с.
 12. *Алексеев, А.* Казахская домбровая музыка / А. Алексеев // Музыкальная культура Казахстана (сб. ст.). – Алма-Ата: Казгосиздат, 1955. – С. 50-63.
 13. *Алпатова, А.С.* Размышления о традиционных и современных способах фиксации архаического музыкального материала / А. С. Алпатова // Музыка народов мира: проблемы изучения. – Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2008. – С. 80-89.
 14. *Алпатова, А. С.* Ценности современной культуры в творчестве: музыкальные миры Игоря Мациевского (к 70-летию музыканта, композитора, ученого, педагога) // Вестник ЧГАКИ. 2011. №4 (28) – С.94-98.
 15. *Алпатова, А.С.* Архаика в мировой музыкальной культуре. / А. С. Алпатова – Москва: Экон-Информ, 2009. – 204 с.
 16. *Аманжол, Б.Т.* Пространственные структуры казахской музыки : автореф.. канд. иск.: 17.00.02 / Аманжол Бахтияр Туткабайулы– Алматы, 2010. – 24 с.
 17. *Аманов, Б. Ж.* Терминология как «знак» культуры // Советская музыка, №7, 1985. С. 70-74.
 18. *Аминова, Г.* Соната-фантазия для фортепиано Газизы Жубановой: стиль – образная драматургия – форма / Г. Аминова // Вестник Казахской национальной консерватории им. Курмангазы №1 (10) 2016 – С. 54-62.
 19. *Аппалонина, И. В.* Жанровый канон симфонической поэмы и его преломление в инструментальной музыке XIX – начала XX: дис... канд. иск.: 17.00.02 / Аппалонина Ирина Викторовна. – Уфа, 2009. – 224 с.
 20. *Аравин, П.В.* Даулеткерей и казахская музыка XIX века. / П. В. Аравин – Москва: Советский композитор, 1984. – 152 с.
 21. *Аравин, П.В.* Русские учёные о казахской музыке XVIII – первой половины XIX века / П. В. Аравин // Музыкознание. – 1968. С. 3-14.
 22. *Арановский, М.Г.* Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века / М. Г. Арановский // Русская музыка и XX век. / Государственный институт искусствознания Министерства культуры Российской Федерации – Москва, 1997. – С. 7-24.
 23. *Арановский, М.Г.* Музыкальный текст: Структура и свойства. / М. Г. Арановский – Москва. 1998. – 341 с.
 24. *Атагельдиева, С.* Проблемы композиторского стиля Г. Жубановой (на примере Второго квартета) / С. Атагельдиева // Вестник Казахской национальной консерватории им. Курмангазы №3(12) 2016. – Алматы, 2016. – С.46-55.

25. *Аюпов, Н.Г.* Тенгрианство как открытое мировоззрение. / Н. Г. Аюпов. – Алматы, 2012. – 256 с.
26. *Багисбеков, К.А.* Балнур Кыдырбек / К. А. Багисбеков // Очерки о композиторах Казахстана. – Алматы: Алматы-Болашак, 2013. – С. 187-206.
27. *Байбек, А.К.* Песенный стиль Арки в контексте этносольфеджио: автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Байбек Айгул Кыдыргаликызы. – Астана: КазНАМ, 2009. – 26 с.
28. *Бакаева, И.А.* Балетные сцены в казахской опере: дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Бакаева Ирина Алексеевна. – Новосибирск, 2009. – 226 с.
29. *Басок, М.А.* Современная камерная опера. К проблеме специфики жанра : дис... канд. иск.: 17.00.02 / Басок Максим Андреевич – Москва, 1983. – 196 с.
30. *Батагова, Т.Э.* Художественная картина мира в музыке осетинских композиторов: автореф. дис.. д-ра иск.: 17.00.02 / Батагова Татьяна Эльбрусевна. – Москва: ГИИ, 2011. – 46 с.
31. *Батагова, Т.Э.* Художественная картина мира в музыке осетинских композиторов: дисс.. д-ра иск: 17.00. 02 / Батагова Татьяна Эльбрусевна. – Москва: ГИИ, 2011. – 307 с.
32. *Бахтин, М.М.* Проблемы творчества Достоевского. / М. М. Бахтин. – 5-е изд. доп. – Киев: «Next», 1994. – 511 с.
33. *Бахтин, М.М.* Эпос и роман (О методологии исследования романа) // Вопросы литературы и эстетики / М.М. Бахтин. – Москва: Худож. лит., 1975. – 447-483 с.
34. *Баяхунов, Б.Я.* В творческой мастерской / Б. Я. Баяхунов // Очерки о композиторах Казахстана. – ред. Н. С. Кетегенова. – Алматы, 2011. – С. 328-359
35. *Баяхунов, Б.Я.* О дунганской музыкальной фольклористике // Вестник Казахской национальной консерватории им. Курмангазы № 3 (4), 2014. – С.12-16.
36. *Баяхунов, Б.Я.* Элементы полифонии в домбровых кюях [Текст] / Б. Я. Баяхунов; Алма-атинский государственный институт искусств им. Курмангазы. – Алма-Ата:, 1965. 14 с. – Деп. В АГИИ им.Курмангазы 1965.
37. *Бегалинова, К.К.* Философия. Часть первая. История философии. / К. К. Бегалинова, У. К. Альжанова – Алматы: ИД «Жибек жолы», 2007. – 392 с.
38. *Бекболатова, Л.* Своеобразие музыки в казахстанском кино / Л. Бекболатова // Новая музыкальная газета. – №1, 2011. – С. 31-33.
39. *Беляев, В.М.* Очерки по истории музыки народов СССР. Вып. 1. Музыкальная культура Киргизии, Казахстана, Туркменистана, Таджикистана и Узбекистана. – М: Музгиз, 1962. — 300 с.

40. *Библер, В.С.* Михаил Михайлович Бахтин, или Поэтика и культура. / В. С. Библер. – Москва: Прогресс, 1991. – 176 с.
41. *Бисенова, Г.Н.* Песенное творчество Абая. / Г. Н. Бисенова. – Алматы: ТОО «Дайк-Пресс», 1995. – 168 с.
42. *Гаврилова, Н.А.* Творчество композиторов Чехословакии / Н. А. Гаврилова // Памяти Романа Ильича Грубера. В мире истории музыки : Статьи. Исследования. Переписка. Вып.2. / Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского – Москва, 2011. – С. 109-134.
43. *Галицкая, С.П.* Теоретические вопросы монодии. / С. П. Галицкая. – Ташкент: Фан, 1981. – 91 с.
44. *Галицкая, С.П.* Монодия: проблемы теории. / С. П. Галицкая, А. Ю. Плахова. – Москва: Academia, 2013. – 320 с.
45. *Герцман, Е.В.* Античное музыкальное мышление. / Е. В. Герцман. – Ленинград: Музыка, 1986. – 224 с.
46. *Григорьева, Г.В.* Стилиевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. – Москва: Советский композитор, 1989. – 208 с.
47. *Гусев, В.Е.* Фольклоризм как фактор становления национальных культур / В. Е. Гусев // Формирование национальных культур в странах Центральной и Юго-Восточной Европы. – Москва. 1977. – С. 127-135.
48. *Данилова, И.В.* Этапы развития чувашской профессиональной музыки к проблеме становления национальной композиторской школы: дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Данилова, Ирина Витальевна. – Москва, 2003. – 253 с.
49. *Даукеева, С.Д.* Музыкальное пространство Бахтияра Аманжоло // Родному вузу – наш талант (выпускники-композиторы): Сб. статей. – Алматы, 2005. – 496 с.
50. *Дернова, В.П.* Письмо Татьяны Абая Кунанбаева / В. П. Дернова // Советская музыка. – 1960. № 1.
51. *Дернова, В.П.* Казахская народная музыка в обработках А.В.Затаевича / В. П. Дернова // А. В. Затаевич. Исследования. Воспоминания. Письма и документы: сб. ст. – Алма-Ата. 1958. – С. 95-133.
52. *Дернова, В.П.* Инструментальная музыка / В. П. Дернова, Я. Л. Сорокер // Очерки по истории казахской советской музыки. – Алма-Ата: Каз. гос. изд.-во худ. лит.-ры, 1962. – С. 184-228.
53. *Джумакова, У.Р.* Творчество композиторов Казахстана 1920-1980-х годов. Проблемы истории, смысла и ценности. / У. Р. Джумакова – Москва, 2003. – 218 с.
54. *Джумакова, У.Р.* Творчество композиторов Казахстана на рубеже двух веков и «перезагрузка» в его научном осмыслении. / Материалы Международной научно-практической конференции «Культура, искусство и наука в современном образовательном пространстве». –

- Уральск, 2013 – С.10-15.
55. *Джумакова, У.Р.* О взаимодействии национальных и европейских принципов формообразования в симфонических произведениях композиторов Казахстана (60-70-е годы). // Вопросы современного теоретического музыкознания в Казахстане. – Алма-Ата: Наука, 1983. – С. 44-62.
 56. *Джумалиева, Т.К.* Опера «Абай» А. Жубанова и Л. Хамиди в Германии. Великая музыка идёт от сердца к сердцу / Т. К. Джумалиева // Новая музыкальная газета. – №2, сентябрь-декабрь 2012. – С. 12-13.
 57. *Джумалиева, Т.К.* Гульжан Узенбаева / Т. К. Джумалиева // Очерки о композиторах Казахстана. – ред. А. С. Нусупова. – Алматы: Алматы-Болашак, 2013. – С. 442-469.
 58. *Джумалиева, Т.К.* Казахские акыны: Восток – Запад, в контексте единого культурного пространства. / Т. К. Джумалиева. – Алматы, 2010. – 231 с.
 59. *Джумалиева, Т.К.* Национальные традиции в опере «Биржан и Сара»: автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Джумалиева Тамара Кажгалиевна. – Ташкент, 1985. – 25 с.
 60. *Джумалиева, Т.К.* Опера М.Тулерабаева «Биржан и Сара»: личность – нация – человечество / Т. К. Джумалиева // Муқан Тулебаев и современная музыкальная культура: материалы междунар. науч.-практ. конф., посвящённой 100-летию М. Тулебаева / Казахская национальная консерватория им. Курмангазы. – Алматы, 2013. – С. 26-33.
 61. *Добродомов, И.* Заимствование // Лингвистический энциклопедический словарь. Гл. ред. В. Н. Ярцева. – Москва: Советская энциклопедия, 1990. – 688 с.
 62. *Досаева, А.* Поэма Н. Мендыгалиева «Легенда о домбре» // Фортепианная музыка Казахстана. – Алма-Ата: Онер, 1987. – С. 45-54.
 63. *Дрожжина, М.Н.* Молодые национальные композиторские школы Востока как явление музыкального искусства XX века: дис. ... докт. иск.: 17.00.02 : утв. 16.12.2005 / Дрожжина Марина Николаевна. – Новосибирск, 2005. – 346 с.
 64. *Дубровская, М.Ю.* О формировании в Японии национальной композиторской школы (конец XIX - первая половина XX века) / М. Ю. Дубровская // Япония. Ежегодник. – № 35, 2006. – С. 143-159.
 65. *Дубровская, М.Ю.* Ямада Косаку и формирование японской композиторской школы (последняя четверть XIX в. – первая половина XX в.). / М. Ю. Дубровская. – Новосибирск: НГК им. М.И. Глинки, 2004. – 572 с.
 66. *Дулат-Алеев, В.Р.* Национальная музыкальная культура как текст: татарская музыка XX века.: дис. д-ра искусствоведения: 17.00.02 / Дулат-Алеев Вадим Робертович. – Москва. 1999. – 297 с.
 67. *Дулат-Алеев, В.Р.* Текст национальной культуры: новоевропейская

- традиция в татарской музыке. / В. Р. Дулат-Алеев. – Казань: Казанская государственная Консерватория, 1999. – 243 с.
68. *Елеманова, С.А.* Казахское традиционное песенное искусство. / С. А. Елеманова. – Алматы: «Дайк-пресс», 2000. 188 с.
 69. *Елеманова, С.А.* Бекболат Глеухан: жизнь традиции на пороге третьего тысячелетия. / С. А. Елеманова // ДИДАР Иллюстрированный журнал из Казахстана. – 1999. № 14. – с. 41-43.
 70. *Елеманова, С.А.* Международные фестивали традиционной музыки в Казахстане / С. А. Елеманова // Культура и СМИ: проблемы взаимодействия. – Алматы, 2000. – с. 86-94.
 71. *Елеманова, С.А.* Наследие тюркской культуры (исторический обзор казахской традиционной музыки). – Алматы: Кантана-пресс, 2012. – 408 с.
 72. *Елеманова, С.А.* О состоянии и перспективах нематериального культурного наследия Казахстана / С. А. Елеманова // Қорқыт және Ұлы дала сазы. – Алматы: «Арна-б», 2011. – с. 118-122.
 73. *Елеманова, С.А.* Песни баксы (музыка шаманского ритуала) / С. А. Елеманова // Казахское традиционное песенное искусство. – ред. С. А. Елеманова. – Алматы: Дайк-пресс, 2000. – С. 17-35.
 74. *Елеманова, С.А.* Профессионализм устной традиции в песенной культуре казахов: автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Елеманова Саида Абдрахимовна. – Ленинград, 1964. – 22 с.
 75. *Елеманова, С.А.* Традиционная музыка в современной казахской культуре. / С. А. Елеманова // Мысль. – № 3, 2010. – С. 80-84.
 76. *Елеманова, С.А.* Феномен Галии Касымовой и актуальные проблемы изучения казахской народной культуры / С. А. Елеманова // Ритуальная музыкальная культура казахов. – Алматы: КНК им.Курмангазы, 2008. – с. 186-204.
 77. *Еникеева, А.Б.* Опера «Томирис» Алмаса Серкебаева: вопросы культурной ценности, драматургии и композиции / А. Б. Еникеева // Вестник Казахской национальной консерватории им. Курмангазы. – №1, декабрь 2013. – С. 96-100.
 78. *Енисеева-Варшавская, Л.Ф.* «Дело Бекмаханова»: как всё это было / Л. Ф. Енисеева-Варшавская // Мысль. – 2014. №3. – С. 79-87.
 79. *Ерзакович, Б.Г.* Взаимовлияние русской и казахской музыкальных культур / Б. Г. Ерзакович. – Алма-Ата: Знание, 1981. – 21 с.
 80. *Ерзакович, Б.Г.* Могущество и ранимость устных традиций казахской музыкальной культуры / Б. Г. Ерзакович // Борис Гиршевич Ерзакович (1908-1996): Избранные статьи. – Астана, 2008. – С. 164.
 81. *Ерзакович, Б.Г.* Музыкальное наследие казахского народа / Ерзакович Б.Г. – Алма-Ата : Наука, 1979. – 184 с.

82. *Жолдасова, Н.К.* Стилевые особенности хорового творчества С. Абдинурова // Родному ВУЗу – наш талант (выпускники-композиторы): Сб. ст. – Алматы, 2005. – С. 456-470.
83. *Жубанов, А.К.* Музыка казахского народа до Великой Октябрьской социалистической революции / А. К. Жубанов // Очерки по истории казахской советской музыки : сб.ст. – Алма-Ата: Каз. гос. изд.-во худ. лит.-ры, 1962. – С. 5-25.
84. *Жубанов, А.К.* Струны столетий: очерки о жизни и творчестве казахских народных композиторов. / А. К. Жубанов. – Алма-Ата: Казахское государственное издательство художественной литературы, 1958. – 396 с.
85. *Жубанов, А.К.* Соловьи столетий / Жубанов, А. – Алматы : Дайк-Пресс, 2002. – 455 с.
86. *Жубанова, Г.А.* В стране восходящего солнца. Т. II. / Г. А. Жубанова // Мир мой – Музыка. – Алматы, 1998. – С. 119-125.
87. *Жубанова, Г.А.* Воспитывать талантливую молодёжь. Т. I. / Г. А. Жубанова // Мир мой – Музыка. – Алматы, 1998. – С. 72-75.
88. *Жубанова, Г.А.* Музыкальная культура Казахстана. Т. I. / Г. А. Жубанова // Мир мой – Музыка. – Алматы, 1998. – С. 18-24.
89. *Жубанова, Г.А.* Опера «Буранный Едиге» или «Легенды Айтматова». Т. II. / Г. А. Жубанова // Мир мой – Музыка. – Алматы, 1998. – С. 62-63.
90. *Жубанова, Г.А.* Опера «Двадцать восемь». Т. II. / Г. А. Жубанова // Мир мой – Музыка. – Алматы, 1998. – С. 21-32.
91. *Жубанова, Г.А.* Размышления об опере / Г. А. Жубанова // Мир мой – Музыка. – Алматы, 1998. – С. 40-42.
92. *Жубанова, Г.А.* Этюды из музыкальной жизни Великобритании. Т. II. / Г. А. Жубанова // Мир мой – Музыка. – Алматы, 1998. – С. 111-118.
93. *Жубанова, Г.А.* Я – композитор (автобиографический этюд) / Г. А. Жубанова // Мир мой – Музыка. – Алматы, 1998. – С. 8-17.
94. *Жубанова, Г.А.* Музыка и современность. Т. I. / Г. А. Жубанова // Мир мой – Музыка. – Алматы, 1998. – С. 53-55.
95. *Жубанова, Г.А.* Фольклор и композитор. Т. I. / Г. А. Жубанова // Мир мой – Музыка. – Алматы, 1998. – С. 25-26.
96. *Жубанова, Г.А.* Премьера балета «Каракоз». Т. II. / Г. А. Жубанова // Мир мой – Музыка. – Алматы, 1998. – С. 48-53.
97. *Жумабекова, Д.Ж.* Скрипичная культура Казахстана: педагогика, исполнительство и композиторское творчество (от истоков до современности) : дисс. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Д.Ж. Жумабекова – Москва, 2015. – 470 с.
98. *Жумадилова, Б.* Старинный инструмент – шертер / Б. Жумадилова // Новая музыкальная газета. – №1, 2011. – С. 28-29.
99. *Жумасеитова, Г.Т.* Основные тенденции в развитии балета ГАТОБа им.

- Абая на пороге XXI века / Г. Т. Жумасейтова // Вестник КазНУ (серия философии, культурологии и политологии). – № 2, 2010. – С. 88-90.
100. *Задерацкий, В.В.* Мир, музыка и мы / В. В. Задерацкий // Музыкальная академия. – №4, 2001. – С. 2-9.
101. *Задерацкий, В.В.* На пути к новому контуру культуры / В. В. Задерацкий // Музыкальное искусство сегодня : новые взгляды и наблюдения: по материалам научной конференции «Музыказнание на рубеже веков: проблемы, функции, перспективы» / г. Новосибирск, декабрь 2001. – Москва: Композитор, 2004. – С. 175-206.
102. *Затаевич, А.В.* 1000 песен киргизского народа. / А. В. Затаевич. – Оренбург: Киргизское государственное издательство, 1925. – 403 с.
103. *Затаевич, А.В.* 500 казахских песен и кюев. / А. В. Затаевич. – Алма-Ата, 1931. – 312 с.
104. *Зейфас, Н.М.* Осень «Варшавской осени» / Н. М. Зейфас // Советская музыка. – № 2, 1988. – С. 117-123.
105. *Земцовский, И.И.* Фольклор и композитор. Теоретические этюды. / И. И. Земцовский. – Ленинград: «Советский композитор», 1977. – 176 с.
106. *Земцовский, И.И.* Апология слуха / И. И. Земцовский // Музыкальная академия. – № 1, 2002. – С. 1-12.
107. *Земцовский, И.И.* Введение в вероятностный мир фольклора: (К проблеме этномузыкаведческой методологии) / И. И. Земцовский // Методы изучения фольклора: сб. науч. тр. – Ленинград, 1983. – С. 15-30.
108. *Земцовский, И.И.* Заметки о музыкальном существовании (по следам одной дискуссии) / И. И. Земцовский // Екатерина Александровна Ручьевская. К 90-летию со дня рождения: сб. статей. – СПб, 2012. – С. 14-25.
109. *Земцовский, И.И.* Музыкальная диалогика / И. И. Земцовский // И. И. Земцовский. Из мира устных традиций (Заметки впрок). – Санкт-Петербург, 2006. – С. 166-183.
110. *Земцовский, И.И.* Существует ли изоморфизм традиций? Художник и народ: Новый взгляд на старую проблему / И. И. Земцовский // ART journal. – №3, 2008. – С. 124-137.
111. *Земцовский, И.И.* Фольклор и композитор / И. И. Земцовский // Музыка и современность: сб.ст. вып.7 – Москва, 1971. – С. 211-220.
112. *Зыкова, Л.Ю.* Структурные особенности жанра камерного вокального цикла в его исторической эволюции (XIX-XX вв.: от ф. Шуберта до Д. Шостаковича): автореф. дис. ... канд. иск: 17.00.02 / Зыкова Людмила Сергеевна. – Алматы, 1994. – 26 с.
113. *Ибрашева, А.* О формообразующей роли имитационной полифонии в симфонии Г.Жубановой «Жигер». // Вопросы современного теоретического музыкального знания в Казахстане. – Алма-Ата: Наука, 1983. – С. 62-69.

114. *Ивашкин, А.В.* Беседы с Альфредом Шнитке. / А. В. Ивашкин. – Москва: РИК «Культура», 1994. – 304 с.
115. *Идрисова, Л.А.* Вокальное творчество башкирских композиторов 1920-1940-х годов в контексте становления профессионализма: автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Идрисова Лилия Аббаровна. – Магнитогорск, 2014. – 24 с.
116. *Имамутдинова, З.А.* Культура Башкир: устная музыкальная традиция : «чтение» Корана, фольклор. / З. А. Имамутдинова. – Москва: Гос. ин-т искусствознания, 2000. – 211 с.
117. *Исаева, М.А.* Поколения кризиса и подъёма в теории В. Штрауса И Н. Хоува / М. А. Исаева // Знание. Понимание. Умение. – №3, 2011. – С. 290-295.
118. *Исмагамбетов, Т.* Четыре дня альтернативного искусства. / Т. Исмагамбетов // Континент. – №3(16), февраль 2000.
119. История музыки народов СССР / [Отв. ред. Ю.В. Келдыш]; Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР. [Т.] 1: 1917-1932. – Москва: Советский композитор, 1966. – 474 с.
120. История музыки народов СССР : [В 5 т. / Отв. ред. Ю.В. Келдыш ; Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР. - 2-е изд.]. Т. 2: 1932-1941. – Москва: Сов. композитор, 1970. – 523 с.
121. История музыки народов СССР : [В 5 т. / Отв. ред. Ю.В. Келдыш ; Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР. - 2-е изд.]. Т. 3: 1941-1945. – Москва: Сов. композитор, 1972. – 544 с.
122. История музыки народов СССР : [В 5 т. / Отв. ред. Ю.В. Келдыш ; Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР. - 2-е изд.]. Т. 4: 1946-1956. – Москва: Сов. композитор, 1973. – 784 с.
123. История музыки народов СССР : [В 5 т. / Отв. ред. Ю.В. Келдыш ; Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР. - 2-е изд.]. Т. 5: 1956-1967. – Москва: Сов. композитор, 1974. – 614 с.
124. История современной отечественной музыки: учебное пособие. Вып.3. Ред-сост. Е.Б. Долинская. – Москва: Музыка, 2001. – 656 с.
125. *Кабилова, Б.Т.* История становления и развития композиторского искусства в Таджикистане: дис. ... канд. ист. наук: 07.00.02 / Кабилова Бахринисо Туйчиевна. – Душанбе: АН Республики Таджикистан, 2005. – 175 с.
126. *Калиева, А.Ж.* Хоровая музыка Мансура Сагатова // Композитор Мансур Сагатов. Сб. ст. – Алматы: Казахская национальная консерватория им. Курмангазы, 2002. – С.174-180.
127. *Каратыгина, М.И.* Звук и Космос: мир глазами кочевника и его отражение в звуках монгольской музыки / М. И. Каратыгина // История и культура монголоязычных народов: источники и традиции. – Улан-Удэ, 1989. – С. 94-96.

128. *Карелина, Е.К.* История тувинской музыки от падения династии Цин и до наших дней: исследование / Е.К. Карелина / Московская гос. консерватория им. П.И. Чайковского. – Москва: «Композитор», 2009. – 552 с.
129. *Карелина, Е.К.* История тувинской музыки новейшего времени (XX-XXI вв.) : дис. ... д-ра иск.: 17.00.02 / Карелина Екатерина Константиновна [Место защиты: Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского]. – Москва, 2009. – 369 с.
130. *Кдырниязова, Ж.* Адиль Бестыбаев / Ж. Кдырниязова, Г.Ж. Кузбакова // Очерки о композиторах Казахстана. / ред. А.С. Нусупова. – Алматы: Алматы-Болашак, 2013. – С. 470-504.
131. *Кетегенова, Н.С.* Омархан Несипханов / Н. С. Кетегенова // Н. С. Кетегенова. Творческие портреты композиторов Казахстана. Очерки. (К 70-летию СК Казахстана). – Алматы: «Алатау», 2009. – С. 542-557.
132. *Кетегенова, Н.С.* Мукан Тулебаев: жизнь и творчество. / Н. С. Кетегенова – Алматы: Онер, 1993. – 205 с.
133. *Кетегенова, Н.С.* Творческие портреты композиторов Казахстана. Очерки. (К 70-летию Союза композиторов Казахстана). / Н. С. Кетегенова. – Алматы: «Алатау», 2009. – 560 с.
134. *Кетегенова, Н.С.* Гармония хрестоматиясы = Хрестоматия по гармонии / Н.С. Кетегенова, А.С. Нусупова, Г.З. Бегембетова (К 70-летию КНК им. Курмангазы) – Алматы: ИП Темиржанова С.Р., 2015. – 432 с.
135. *Кибирова, С.Н.* Музыкальные инструменты в традиционной культуре уйгуров: автореф. дисс. ... канд. иск.: 17.00.02 / Кибирова Саният Ниязовна. – Ленинград, 1989. – 23 с.
136. *Кичигина, А.Г.* Искусство неоархаики в контексте современной региональной культуры.: дис. ... канд. фил.: 09.00.13. / Кичигина Анастасия Георгиевна. – Омск: Омский государственный технический университет, 2008. – 167 с.
137. *Кожяхметова, Ж.А.* Айтыс – искусство импровизации / Ж. А. Кожяхметова // Простор. – №6, 2008. – С. 160-165.
138. *Кожяхметова, Ж.А.* Проявление театральности в пьесе для виолончели с компьютером А. Раимкуловой / Ж. А. Кожяхметова // Родному вузу - наш талант: выпускники-композиторы: сб. ст. к 60-летию Казахской национальной консерватории им. Курмангазы. – Алматы: КНК им. Курмангазы, 2005. – С. 436-440.
139. *Кокишева, М.Т.* Ермек Умиров / М.Т. Кокишева // Очерки о композиторах Казахстана. Сост. А.С. Нусупова. – Алматы: «Алматы-Болашак», 2013. – С.326-335.
140. *Кокишева, М.Т.* Симфонический кюй в творчестве современных композиторов Казахстана: генезис жанра, типология и развитие : дисс.. д-

- ра философии (PhD) : 6D040100 / Кокишева Марлена Тастемировна. – Алматы, 2016. – 183 с.
141. *Кокишева, М.Т.* Симфонический кюй: к вопросам истории и типологии жанра [Текст] / М. Т. Кокишева // ҚР ҰҒА хабарлары = Изв. НАН РК. Сер. общественных и гуманитарных наук. – 2016. – № 2. – С. 299-306.
142. *Кокумбаева, Б.* Кочевниковедение и кочевниковеды / Б. Кокумбаева, А. Раимбергенов, С. Раимбергенова // Новая музыкальная газета. – №2 сентябрь-декабрь 2012. – С. 47-49.
143. Композитор Мансур Сагатов : сборник статей о жизни и творчестве М. Сагатов, отзывы, рецензии. – Сост-ред. Н. С. Кетегенова. – Алматы, 2002. – 208 с.
144. Композиторы Казахстана. Творческие портреты. / ред. А.С. Нусупова; сост. Н.С. Кетегенова, Т. І. – Алматы: Алматы-Болашак, 2012. – 360 с.
145. *Кондаурова, Е.Г.* Инновация в казахстанском балете 60-80 годов XX века / Е. Г. Кондаурова // Музыка Центральной Азии: традиции и современность: сб. статей. / Ред.-сост. Г. К. Абулгазина. – Москва: ПРЕСТ, 2003. – С. 96.
146. *Кондаурова, Е.Г.* К вопросу о переосмыслении национальной традиции в современной инструментальной музыке Казахстана, Муқан Тулебаев и современная музыкальная культура. Мат-лы междунар. науч.-практ. конф. посв. 100-летию М.Тулебаев. – Алматы, 2013. – С. 128-133.
147. *Кондаурова, Е.Г.* Об аспекте полиэтничности в изучении культуры и искусства Казахстана : на примере симфонической музыки / Е. Кондаурова // Изденіс = Поиск. Сер. гуманитарных наук. – 2010. – № 4. – С. 161-164.
148. *Конен, В.Дж.* Музыкально-творческие виды XX века / В. Дж. Конен // Этюды о зарубежной музыке. – Москва, 1975. – С. 427-468.
149. *Конен, В.Дж.* Пути американской музыки. 2-е дополн. изд. / В. Дж. Конен. – Москва: Музыка, 1965. – 526 с.
150. *Копбаева, Л.Я.* Казахский кюй в контексте традиционных жанров музыки Средней Азии: дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Копбаева Ляззат Ямлихановна. – Москва, 1991. – 189 с.
151. *Копытман, М.Р.* Симфоническая музыка / М. Р. Копытман, Н. Ф. Тифтикиди // Очерки по истории казахской советской музыки. – - Алма-Ата, 1962. – С. 140-183.
152. *Котлова, Г.К.* Камерно-инструментальное творчество Г.Жубановой / Г.К. Котлова // Жизнь в искусстве. Композитор Газиза Жубанова. / Сост. ред. Н.Кетегенова. – Алматы: Онер, 2003. – С. 297-307.
153. *Котлова, Г.К.* Кюй в системе жанров композиторского творчества Казахстана: автореферат дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Котлова Генриетта Константиновна –Ташкент, 2006. – 40 с.
154. *Котлова, Г.К.* Кюй в системе жанров композиторского творчества

- Казахстана. / Г. К. Котлова. – Алматы: Альянс-2, 2004. – 244 с.
155. *Кряжева, И.А.* «Ибероамериканизм» как тип композиторского мышления : «свое-чужое» в профессиональной музыке Латинской Америки / И. А. Кряжева // *Iberica Americans*. Механизмы культурообразования в Латинской Америке. – Москва: Наука, 1994. – с. 161-171.
156. *Кузбакова, Г.Ж.* Композиторы Казахстана: реальность бытия / Г. Ж. Кузбакова // *Континент*. – № 18(80), сентябрь-октябрь 2002.
157. *Кузембаева, С.А.* Лекции по истории казахской музыки. / С. А. Кузембаева. – Алматы. 2005. – 232 с.
158. *Кузембаева, С.А.* Воспеть прекрасное. / С. А. Кузембаева. – Алма-Ата: Онер, 1982. – 104 с.
159. *Кузембаева, С.А.* Национальная основа жанра оперы в Казахстане / С. А. Кузембаева // *Казахская музыка в контексте культур*. – Алматы: НИЦ Гылым, 2002. – С. 12-39.
160. *Кузембай, С.А.* Национальные художественные традиции и их конвергентность в казахской опере / С. А. Кузембай. – Алматы, 2006. – 378 с.
161. *Кузембай, С.А.* Опера Б. Жуманиязова «Махамбет» / С. А. Кузембай // *Родному вузу – наш талант (выпускники-композиторы): сб. статей посв. 60-летию Казахской национальной консерватории им. Курмангазы*. – Алматы, 2005. – С. 370-378.
162. *Культурология. XX век. Энциклопедия. Т.1.* — СПб.: Университетская книга; ООО «Алетейя», 1998. – 447 с.
163. *Кунанбаева, А.Б.* «Жанровые дубли» как универсалии традиционной культуры / А. Б. Кунанбаева // *Искусство устной традиции: Историческая морфология: сб. ст., посв. 60-летию И.И.Земцовского*. – Санкт-Петербург, 2002. – С. 55-63.
164. *Кунанбаева, А.Б.* Казахский фольклор: Мы и Другие / А. Б. Кунанбаева // *Фольклор и мы: Традиционная культура в зеркале её восприятий: сб. науч. статей, посвященный 70-летию И.И.Земцовского*. – Санкт-Петербург: Российский институт истории искусств МК РФ, 2011. – С. 115-126.
165. *Кунанбаева, А.Б.* Проблема казахской эпической традиции (на музыкальном материале 1960-1980-х годов) : дисс. ... канд. иск.: 17.00.02 / Кунанбаева Алма Бектурсыновна – Ленинград, 1984. – 193 с.
166. *Кунанбаева, С.* Соната для виолончели и фортепиано А. Жайыма // *Вестник Казахской национальной консерватории им. Курмангазы №4 (9)* 2015. – С.75-80.
167. *Курышева, Т.А.* Театральность и музыка. / Т. А. Курышева. – Москва: Советский композитор, 1984. – 201 с.
168. *Кюрегян, Т.С.* Форма в музыке XVII-XX веков. – Москва: ТЦ «Сфера», 1998. – 344 с. – нот.

169. *Ли, Ы.К.* Национальные черты инструментальной музыки корейского композитора Исан Юна (1917-1995): дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Ли Ын Кён. – Москва: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2008. – 269 с.
170. *Лобанова, М.* Музыкальный стиль и жанр: история и современность. / М. Лобанова. – Москва, 1990. – 312 с.
171. *Лотман, Ю.М.* К построению теории взаимодействия культур (семиотический аспект) / Ю. М. Лотман // Лотман, М.Ю. Избранные статьи в трех томах. – Таллин: «Александра», 1992. – С. 111-121.
172. *Лотман, Ю.М.* Мозг — текст — культура искусственный интеллект / Ю. М. Лотман // Лотман, М.Ю. Статьи по семиотике и топологии культуры. – Таллин: «Александра», 1992. – С. 26-34.
173. *Лотман, Ю.М.* Несколько мыслей о типологии культур / Ю. М. Лотман // Лотман, М.Ю. Статьи по семиотике и топологии культуры. – Таллин: «Александра», 1992. – С. 103-110.
174. *Мажитов, С.Ф.* Историческая наука Казахстана: новые ответы на старые вызовы / С. Ф. Мажитов // Отан тарихы. – №4, 2010. – С. 5-14.
175. *Маклыгин, А.Л.* Музыкальные культуры Среднего Поволжья: становление профессионализма: дис. ... д-ра иск.: 17.00.02 / Маклыгин Александр Львович. – Казань: Казанская государственная консерватория, 2001. – 356 с.
176. *Макушкин, В.* Совершенные тенденции в камерно-ансамблевой музыке / В. Макушкин // Вестник Челябинского государственного университета. – № 11 (192), 2010. – С. 161-165.
177. *Малюкова, Л.* Александр СОКУРОВ: «Мы сейчас с такой легкостью справляемся с молодыми людьми!» / Л. Малюкова // Новая газета. – №62, август 2014. – С. 17-18.
178. *Маркс, К.* Капитал. Критика политической экономии : пер. с нем. Т. 1. Кн. 1. Процесс производства капитала / Карл Маркс; [авт. предисл. Ф. Энгельс]. – Москва: Политиздат, 1973. – 907 с.
179. *Мациевский, И.В.* Народная инструментальная музыка как феномен культуры. / И. В. Мациевский. – Алматы: Дайк-пресс, 2007. – 520 с.
180. *Мациевский, И.В.* Формирование системно-этнофонического метода в органологии / И. В. Мациевский // Методы изучения фольклора. – Ленинград, 1983. – С. 143-170.
181. *Михайлов, Дж.К.* К проблеме теории музыкально-культурной традиции / Дж. К. Михайлов // Музыкальные традиции стран Азии и Африки / ред. трудов с.н. – Москва: Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского, 1986. – С. 3-20.
182. *Михайлов, М.К.* Стиль в музыке. / М. К. Михайлов. – Л.: Музыка, 1981. – 264 с.
183. *Мусагулова, Г.Ж.* Казахи России: искусство на современном этапе /

- Г. Ж. Мусагулова // Керуен. – №2, 2013. – С. 128-137.
184. *Мусагулова, Г.Ж.* Новые страницы из жизни казахов зарубежья: тенденции и перспективы / Г. Ж. Мусагулова // Простор. – №6, июнь 2017. – С. 159-164.
185. *Мусагулова, Г. Ж.* Идея государственности в новых оперных произведениях (на примере опер «Абылай хан», «Отырар шайкасы» и «Домалак ана») / Г. Ж. Мусагулова // Дәстүрлі музыка мен композиторлық шығармашылықтағы тәуелсіздік идеясы. – Алматы: «Print Express», 2011. – С. 366-446.
186. *Мусахан, Д.Е.* К вопросу исследования киномузыки Казахстана // Вестник МГУКИ. 2013. №5 (55) – С.244-247.
187. *Мухамбетова, А.И.* Генезис и эволюция казахского кюя (типы программности) / А. И. Мухамбетова // Аманов Б. Ж., Мухамбетова, А. И. Казахская традиционная музыка и XX век – Алматы: «Дайк-Пресс», 2002. – С. 119-152.
188. *Мухамбетова, А.И.* Из Парижа в Казахстан за музыкой тюрков (Фридерик Леотар) / А. И. Мухамбетова // Аманов Б. Ж., Мухамбетова, А. И. Казахская традиционная музыка и XX век – Алматы: Дайк-Пресс, 2002. – С. 500-502.
189. *Мухамбетова, А.И.* Музыкальное пространство тюркской музыки / А. И. Мухамбетова // Тезисы Международного симпозиума «Музыка тюркских народов». – Алматы. 1994.
190. *Мухамбетова, А.И.* Национальное и интернациональное в музыке Советского Казахстана (к проблеме кюя). / А. И. Мухамбетова // Вопросы теории и эстетики музыки. вып. 11.– Ленинград. 1972. – С. 33-49.
191. *Мухамбетова, А.И.* Культурологические парадигмы конца века и система образования музыкантов-народников. / А. И. Мухамбетова // Курмангазы и традиционная музыка на рубеже тысячелетий. Материалы международной научной конференции. – Алматы: Дайк-Пресс, 1998.
192. *Мухамбетова, А.И.* Народная инструментальная культура казахов: Генезис и программность в свете эволюции форм музицирования: автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Мухамбетова Асия Ибадулаевна. – Ленинград: ЛГИТМиК, 1976. – 16 с.
193. *Мухамбетова, А.И.* Статус музыкального произведения и импровизация в традиционной культуре казахов / А. И. Мухамбетова // Аманов Б. Ж., Мухамбетова, А. И. Казахская традиционная музыка и XX век. – Алматы: Дайк-Пресс, 2002. – С. 168-171.
194. *Мухамбетова, А.И.* Традиционная музыкальная культура казахов в социальном контексте XX века. / А. И. Мухамбетова // Аманов Б. Ж., Мухамбетова, А. И. Казахская традиционная музыка и XX век. – Алматы: Дайк-Пресс, 2002. – С. 359-389.
195. *Мухамбетова, А.И.* Урбанистическая ветвь традиционной

- инструментальной музыки казахов (до 1975 года). / А. И. Мухамбетова // Аманов Б. Ж., Мухамбетова, А. И. Казахская традиционная музыка и XX век. – Алматы: Дайк-Пресс, 2002. – С. 321-358.
196. *Мухамбетова, А.И.*, Бегалинова, Г. А. Казахский музыкальный язык как государственная проблема / А. И. Мухамбетова // Аманов Б. Ж., Мухамбетова, А. И. Казахская традиционная музыка и XX век. – Алматы: Дайк-пресс, 2002. – С. 390-403.
197. *Назайкинский, Е.В.* Звуковой мир музыки / Е. В. Назайкинский. – Москва: Музыка, 1988. – 254 с.
198. *Назайкинский, Е.В.* Логика музыкальной композиции. / Е. В. Назайкинский. – Москва: Музыка, 1982. – 319 с.
199. *Назайкинский, Е.В.* Стиль и жанр в музыке. / Е. В. Назайкинский. – Москва: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. – 248 с.
200. *Недлина, В.Е.* Долгожданная премьера / В. Е. Недлина // Новая музыкальная газета. – №4, сентябрь-декабрь 2007. – С. 10.
201. *Недлина, В.Е.* Академическая музыка Казахстана и США: перекрёстки рубежа веков. / В. Е. Недлина. – Алматы. 2011. 180 с.
202. *Недлина, В.Е.* Актоты Раимкулова / Очерки о композиторах Казахстана. Сост. А.С. Нусупова. – Алматы: «Алматы-Болашак», 2013. – С.417-441.
203. *Недлина, В.Е.* Детектив. Прокофьев и казахская музыка / В. Е. Недлина // Новая музыкальная газета. – 2011, № 1. – С. 36-39.
204. *Недлина, В.Е.* Джон Кейдж в Алматы (презентация центра современной музыки) / Новая музыкальная газета, №2, декабрь 2012. – Алматы. – С.42.
205. *Недлина, В.Е.* Казахская музыка в творчестве современных зарубежных композиторов / В. Е. Недлина // Музыкаведение. – №3, 2013. – С. 17-25.
206. *Недлина, В.Е.* Кантата «Молчание Великой Степи» / В. Е. Недлина // Новая музыкальная газета, 2011. – №1. – С. 6.
207. *Недлина, В.Е.* Консерваторские оркестры покоряют Россию / В. Е. Недлина // Новая музыкальная газета. – №2сентябрь-декабрь 2012. – С. 8-11.
208. *Недлина, В.Е.* Реинтерпретация культурного наследия в Казахстане в 1980–2010-х годах на примере музыкального искусства / В. Е. Недлина // Обсерватория культуры. – № 2, 2015. – С. 47-52.
209. *Недлина, В.Е.* Стилистические тенденции в академической музыке Казахстана 1980–2010-х гг. К вопросу о национальном авангарде / В. Е. Недлина // Музыкаведение. – № 1, 2015. – С. 12-18.
210. *Недлина, В.Е.* Юваль Авиталь: «Я просто влюбился в вашу страну!» / Новая музыкальная газета, № 1-3, 2007. – С. 5-6.
211. *Нестьев, И.В.* О национальной специфике музыки / И. В. Нестьев // Советская музыка. Теоретические и критические статьи. – Москва: Государственное музыкальное издательство, 1954. – С. 63-126.

212. *Новикова, Н.М.* Владимир Новиков / Н.М. Новикова // Очерки о композиторах Казахстана. Сост. А.С. Нусупова. – Алматы: «Алматы-Болашак», 2013. – 64-76.
213. *Нусупова, А.С.* «Голубой минарет» Серика Еркимбекова: образно-художественная концепция / А.С. Нусупова, Н. Нусипжанрова // Мысль. – 2014. – №11. – С. 77-82.
214. *Нусупова, А.С.* Жанр фортепианного концерта в творчестве композиторов Казахстана: автореф. дис.. канд. искусствоведения: 17.00.02 / Нусупова Айзада Сайфуллаевна. – Алматы, 2008. – 25 с.
215. *Нусупова, А.С.* Нагим Мендыгалиев и его фортепианное творчество / А. С. Нусупова // Родному вузу – наш талант. – Алматы, 2005. – С. 88-101.
216. *Нюренберг, А.В.* Органное творчество Ф. Мендельсона в контексте развития немецкого органного искусства: автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Нюренберг Анна Владимировна. – Казань: Казанская государственная консерватория им. Н. Г. Жиганова, 2004. – 30 с.
217. *Омарова, А.К.* Оперное творчество композиторов Казахстана в контексте музыкально-исторического процесса (30-60-е годы): автореф. дис. ... канд. иск. / Омарова Аклима Каирденовна – Алматы: Институт литературы и искусства им. М. Ауэзова, 1994. – 23 с.
218. *Омарова, А.К.* Традиции состязательного искусства и казахская опера / А. К. Омарова. – Алматы: LEM, 2010. – 188 с.
219. *Омарова, Г.Н.* Казахский кюй: культурно-исторический контекст и региональные стили: дис. ... д-ра иск.: 17.00.02 / Омарова Гульзада Нурпеисовна. – Ташкент: Академия наук республики Узбекистан, 2012. – 46 с.
220. *Орджоникидзе, Г.Ш.* Некоторые характерные особенности национального стиля в музыке / Г. Ш. Орджоникидзе // Музыкальный современник. Вып.1. – М.: Советский композитор, 1973. – с.144-180.
221. *Орлов, Г.А.* Древо музыки. / Г. А. Орлов. – Вашингтон – Санкт-Петербург: Н. А. Frager & Co, «Советский композитор», 1992. – 410 с.
222. Очерки о композиторах Казахстана / ред. А.С. Нусупова. – Алматы: Алматы-Болашак, 2013. – 608 с.
223. Очерки по истории казахской советской музыки / А. К. Жубанов, Е. Г. Брусиловский, И. И. Дубовский, В. П. Дернова, Л. И. Гончарова, П. В. Аравин, М. Р. Копытман. – Алма-Ата: Казахское государственное издательство художественной литературы, 1962. – 308 с.
224. *Ощепкова, О.* О симфонии «Иерусалим» С. Абдинурова / О. Ощепкова // Родному вузу – наш талант (выпускники-композиторы): сб. статей посвящается 60-летию Казахской национальной консерватории им. Курмангазы. – Алматы: Казахская национальная консерватория им. Курмангазы, 2005. – С. 441-456.
225. *Петров, В.О.* Инструментальный театр XX века : история и теория жанра

- : диссертация. доктора искусствоведения : 17.00.02 / Петров Владислав Олегович. – Астрахань, 2014. – 444 с.
226. *Польская, И.И.* Камерный ансамбль : история, теория, эстетика / И. И. Польская – Харьков: ХГАК, 2001. – 395 с.
227. *Прейсман, Э.М.* Камерный оркестр как явление в музыкальной культуре XVII - XX веков : автореф. дис.. д-ра иск. : 17.00.02. / Прейсман Эмиль Моисеевич // Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки, 2003. — 48 с.
228. *Продьма, Т.Ф.* К проблеме эволюции жанра токкаты / Т. Ф. Продьма // Музыкальный язык, жанр, стиль. Проблемы теории и истории: сб. научных трудов. – Москва, 1987. – с. 136-147.
229. *Продьма, Т.Ф.* Токката: к истории и теории жанра: автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Продьма Татьяна Фёдоровна. – Москва, 1989. – 24 с.
230. *Протопопов, В.В.* История полифонии в её важнейших явлениях. Русская классическая и советская музыка. М., 1962. – 294 с.
231. *Раабен, Л.Н.* Камерная инструментальная музыка / Л. Н. Раабен // Музыка XX века : очерки : в 2 ч. Ч. 2, кн. 3. – Москва: Музыка, 1980. – С. 346–406.
232. *Реженинова, Н.Р.* Понятие «Фортепианное переложение» как терминологическая проблема // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). 2012. №3 – С.133-135.
233. Родному вузу – наш талант (выпускники-композиторы) / ред. Н. С. Кетегенова, Алматы: Казахская национальная консерватория им. Курмангазы, 2005. – 496 с.
234. *Сабырова, А.С.* Зарождение и развитие музыкального искусства номадов в связи с историческими этапами культуры // Абай и Шакарим: философия музыки и песенный стиль. Вопросы изучения казахской традиционной песни: Монография. – Алматы, 2014. – С.229-240.
235. *Садыкова, А.* Балетный спектакль «Фрески» и его роль в судьбах национальной хореографии Казахстана / А. Садыкова // Простор. – декабрь 2010. – С. 163-170.
236. *Самаркин, А.* К Международному фестивалю «Музыкальный фольклор народов Центральной Азии и Сибири» / А. Самаркин // Новая музыкальная газета. – № 7-8 (12), 1997. – С. 12.
237. *Санько, А.* Становление национальных композиторских школ в Московской и Санкт-Петербургской консерваториях. Историко-архивное исследование. – М.: Издательство «Композитор», 2016. – 368 с.
238. *Сапаргалиева, Т.М.* Национальное мышление и стиль (на примере Пятой симфонии К.Кужамьярова и Тртьей симфонии Г.Жубановой). – Алматы, 1993. – 71 с.
239. *Сапонов, М.А.* Менестрели. Книга о музыке средневековой Европы. / М. А. Сапонов. – Москва: Классика-XXI, 2004. – 400 с.

240. *Сарыбаев, Б.* Казахские музыкальные инструменты. Альбом / Б. Сарыбаев. – Алма-Ата: Жалын, 1978. – 136 с.
241. *Сарымсакова, А.С.* Жыр-күй и Ән-күй в домбровой традиции казахов: автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Сарымсакова Алмагуль Сессияевна. – Алматы, 2010. – 25 с.
242. *Сафаргулова, Ф.И.* Творчество современных композиторов Башкортостана и традиции национальной культуры. / Ф. И. Сафаргулова. – Москва: Российская академия музыки им. Гнесиных, 2006. – 228 с.
243. *Скребков, С.С.* Художественные принципы музыкальных стилей. / С. С. Скребков. – Москва: Музыка, 1973. – 418 с.
244. *Скурко, Е.Р.* Башкирская академическая музыка: пути становления: дис. ... д-ра иск.: 17.00.02 / Скурко Евгения Романовна. – Москва: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2004. – 669 с.
245. *Скурко, Е.Р.* Об интерстилевых взаимодействиях в национальных музыкальных культурах на рубеже XX-XXI веков / Е. Р. Скурко // Музыка в системе межкультурных коммуникаций на рубеже XX- XXI вв.: сб. тр. по материалам конф. 16-17 октября 2008. – Москва: ГМПИ им.М.М. Ипполитова-Иванова, 2010.
246. *Соколов, А.С.* Введение в музыкальную композицию XX века / А. С. Соколов. – Москва: Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2004. – 231 с.
247. *Соколов, А.С.* Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. Исследование. / А. С. Соколов. – Москва: Издательский Дом «Композитор», 2007. – 272 с.
248. *Соколов, К.Б.* Художественная культура и власть в постсталинской России: союз и борьба (1953-1985 гг.). / К. Б. Соколов. – Санкт-Петербург: «Нестор-История», 2007. – 478 с.
249. *Сохор, А.Н.* Многонациональная, интернациональная / А. Н. Сохор // Советская музыка. – № 12, 1972. – С. 4-10.
250. *Сохор, А.Н.* Социология и музыкальная культура / А. Н. Сохор. – Москва: Советский композитор, 1975. – 202 с.
251. *Союз СКК.* Переписка с американским обществом американо-советской музыки. 1946 год / Центральный государственный архив Республики Казахстан. Фонд 1840, оп.1, дело 22. – Алматы, 1946.
252. *Сулеева, С.* Оперные страсти / С. Сулеева // Континент. – №21(34) ноябрь 2000.
253. *Суючбакиева, Т.* Адиль Бестыбаев – мастер духовой музыки Казахстана / Т. Суючбакиева // Родному вузу – наш талант. – Алматы, 2005. – С. 287-317.
254. *Тончук, П.О.* Фуга как универсальный художественный концепт (на примере цикла «Рисунки по шёлку» Ф. Бахора) : дис.. канд. иск.: 17.00.02 / Тончук Полина Олеговна – Новосибирск, 2016. – 244 с.

255. *Турсунов, Е.Д.* Возникновение баксы, акынов, сэри и жырау / Е. Д. Турсунов. – Астана: ИКФ Фолиант, 1999. – 252 с.
256. *Утегалиева, С.И.* Где производят струны для домбры / С. И. Утегалиева // Утегалиева, С.И. Хордофоны Центральной Азии. – Алматы: Казакпарат, 2006. – С. 95-99.
257. *Утегалиева, С.И.* Звуковой мир музыки тюркских народов: теория, история, практика (на материале инструментальных традиций Центральной Азии) / С. И. Утегалиева. – Москва: Композитор, 2013. – 528 с.
258. *Утегалиева, С.И.* Программа по этносольфеджио для студентов-домбристов факультета народной музыки КНК им. Курмангазы / С. И. Утегалиева. – Алматы, 2005. – 40 с.
259. *Утегалиева, С.И.* Функциональный контекст музыкального мышления казахских домбристов: автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Утегалиева Сауле Исхаковна. – Ленинград: ЛГИТМиК, 1986. – 25 с.
260. *Фаминцын, А.С.* Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа: Балалайка.-Кобза.-Бандура,-Торбан.-Г'итара. / А. С. Фаминцын – СПб: Э.Арнольд, 1891. – 218 с.
261. *Федянина, Л. Д.* Слово и музыка: аспекты исследования. – Алматы: ИД «Верена», 2004. – 152 с.
262. *Федянина, Л.Д.* Классика казахстанского балета / Л. Д. Федянина // Современное искусство Казахстана: проблемы и поиски. – Алматы: Фонд Сорос Казахстан, 2002.
263. *Флиер, А.Я.* Культурогенез. — Москва, 1995. — 128 с.
264. *Харитонов, А.* Устройства нелинейной обработки сигналов / А. Харитонов // Звукорежиссёр. – № 5, июнь 2003. – С. 52-57.
265. *Харуто, А.В.* Компьютерный анализ звука в музыкальной науке / А. В. Харуто. – Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2015. – 448 с.
266. *Холопова, В.Н.* Китайский авангард: от Сан Туна до Тан Дуна / В. Н. Холопова // М. Е. Тараканов: Человек и Фоносфера: Воспоминания. Статьи. – Москва, Санкт-Петербург: Алетейя, 2003. – С. 243-251.
267. *Холопова, В.Н.* Феномен музыки. – Москва: Директ-Медиа, 2014. – 378 с.
268. *Чередниченко, Т.В.* Современная марксистско-ленинская эстетика музыкального искусства. / Т. В. Чередниченко. – Москва: Советский композитор, 1988. – 320 с.
269. *Черняева, А.Л.* Проблемы жанра современной симфонии на примере творчества Ю. В. Воронцова и А. В. Чайковского: дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Черняева Алла Леонидовна. – Саратов: Саратовская государственная консерватория (академия) им. Л.В. Собинова, 2010. – 291 с.

270. *Чистов, К.В.* Традиционные и «вторичные» формы культуры / К. В. Чистов // Фольклор. Текст. Традиция. – Москва: ОГИ, 2005. – С. 124-133.
271. *Шапилов, В.А.* О жанровой специфике монооперы «Я верю» О. Несипханова / В. А. Шапилов // Родному вузу – наш талант (выпускники-композиторы): сб. ст. посвящается 60-летию Казахской национальной консерватории им. Курмангазы. – Алматы: КНК им. Курмангазы, 2005. – с. 417-436.
272. *Шапилов, В.А.* Опыт монооперы в Казахстане // Поиск. № 3 (2) 2005. – с.86-90.
273. *Шахназарова, Н.Г.* Музыка Востока и музыка Запада: Типы музыкального профессионализма / Н. Г. Шахназарова. – Москва: Советский композитор, 1982. – 153 с.
274. *Шахназарова, Н.Г.* Национальная традиция и композиторское творчество. / Н. Г. Шахназарова. – Москва: Композитор, 1992. – 187 с.
275. *Шахназарова, Н.Г.* Самосознание национальной музыкальной традиции — важный фактор, определяющий самобытность и индивидуальность композиторского творчества / Н. Г. Шахназарова // Материалы VI международной научной конференции «Музыка народов мира в XXI веке: проблемы и перспективы». – Москва: Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, 2013. – С. 10-15.
276. *Шегебаев, П.Ш.* Домбровые кюи Западного Казахстана: традиционная форма и индивидуальный стиль: автореф. дис.. канд. иск.: 17.00.02 / Шегебаев Пернебек Шегебаевич. – Ленинград, 1987. – 20 с.
277. *Шульгин, Д.И.* Современные черты композиции Виктора Екимовского. Монография. – Москва-Берлин: Директ-Медиа, 2014. – 610 с.
278. Эдинбургский международный фестиваль // Новая музыкальная газета. – №7-8 (12) 1997. – С. 3.
279. *Юдин, В.П.* Орды: Белая, Синяя, Серая, Золотая. // Казахстан, Средняя и Центральная Азия в XVI–XVIII вв. Алма-Ата, 1983. – С. 106-165.
280. *Юнусова, В.Н.* Азия и Северная Африка XX века / В. Н. Юнусова // История зарубежной музыки. XX век. ред. Н. А. Гаврилова. – Москва, 2005. – С. 518-573.
281. *Юнусова, В.Н.* О национальной природе музыкального авангарда Азии. / В. Н. Юнусова // Памяти Романа Ильича Грубера. В мире истории музыки : Статьи. Исследования. Переписка. Вып. 2. – Москва: Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского., 2011. – С. 195-216.
282. *Юнусова, В.Н.* Региональная специфика музыкального образования: от картины мира до этнозвука / В. Н. Юнусова // Региональная культура как фактор устойчивого развития общества: социально-политические, этнонациональные и информационные аспекты. (Материалы Международной научной конференции). – Геленджик: КГУКИ, 2013. – с.

- 252-256.
283. *Юнусова, В.Н.* Российское музыкальное востоковедение: становление и перспективы / В. Н. Юнусова // ВОСТОК (ORIENS). – №3, 2014. – С. 67-76.
284. *Юнусова, В.Н.* С Востока на Восток через Запад (об одном пути развития музыкальной культуры мира) // Восток и Запад: история, общество, культура: Сборник научных материалов по итогам I Международной заочной научно-практической конференции. Красноярск: Краснояр. краев. научно-учебный центр кадров культуры, 2012. – с.17-18.
285. *Юнусова, В.Н.* Восточный контекст концепции инструментализма И.Мациевского / В. Н. Юнусова // Контонация: перспективы музыкального искусство и науки о музыке (сб. ст.). – СПб: Астерион, 2011. – С. 94-101.
286. *Юнусова, В.Н.* К проблеме взаимодействия исторического музыкознания и российского музыкального востоковедения // Научный вестник Московской консерватории № 1(24) 2016. – С.144-155.
287. *Юнусова, В.Н.* Национальный материал в киномузыке композиторов Азии (заметки к исследованию) // Закадровое искусство: История и теория киномузыки: Материалы международной научной конференции / ред.-сост. К. Н. Рычков – М.: . Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2014. – С.106-114.
288. *Яковлев, Ю.В.* История русской домры: на подступах к новому прочтению. / Ю. В. Яковлев // Сохранение и возрождение фольклорных традиций: сб. науч. тр. 2-е изд., Ч. I. – Москва: Государственный республиканский центр русского фольклора, 1993. – С. 101-117.
289. *Якупов, А.Н.* Музыкальная коммуникация (история, теория, практика управления): автореферат дис. ... д-ра иск.: 17.00.02 / Якупов Александр Николаевич. – Москва: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 1995. – 48 с.
290. *Янов-Яновская, Н.С.* «Последнего слова не существует» / Н. С. Янов-Яновская // Музыкальная академия. – №3, 1999. – С. 10-15.
291. *Янов-Яновская, Н.С.* Узбекская симфоническая музыка. Процессы освоения симфонических жанров восточной монодической культурой. Опыт типологизации : автореф. дис. ... д-ра.иск.: 17.00.02 / Янов-Яновская Наталия Соломоновна. – Москва. 1983. – 44 с.

На английском, немецком и французском языках:

292. *Bestybaev, A.* Voice of Asia [score] / A. Bestybaev. – Vienna: Johan Kliment KG, 1993. – 25 pp. – S.d. 5429626.
293. *Bose, F.* Musikalische Volkerkunde. / F. Bose. – Freiburg, 1953. – 197 pp.
294. *Djumaev, A.* Nation building and music in Post-Soviet Central Asia: priorities and Tendencies / A. Djumaev // International council for traditional music.

- 43rd World Conference, Astana, Kazakhstan 16-22 July 2015. Abstracts. – Astana, 2015. – p. 48.
295. *Kokisheva, M.; Nedlina, V.* Kuy: traditional genre in contemporary music of Soviet and post-Soviet Kazakhstan // *Acta Histriae*. Vol.24, issue 3. 2016 DOI: 10.19233/AH.2016.28. – pp. 663-676.
296. *Nedlina, V.* The history and modernity of film music in Kazakhstan: to the formulation of research problem / V. Nedlina // *The Bulletin of Kurmangazy Kazakh National Conservatory*. – №3(8), september 2015. – pp. 26-32.
297. *Nettl, B.* Folk music in the United States: an introduction / B. Nettl. – Wayne State University Press, 1976. – 187 pp.
298. *Nidel, R.* World music: the basics. / R. Nidel. – New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2005. – 404 pp.
299. *Strauss, W.* Generations: the history of America's future, 1584 to 2069 / W. Strauss, N. Howe. – Morrow, 1991. – 538 pp.
300. *Sultanova, R.* Sofia Gubaidulina's Orientalism in Chamber Music / R. Sultanova // *Orientality: Cultural Orientalism and Mentality*. – Silvana Editoriale S.p.A., 2015. – pp. 133-141.
301. *The Music of Central Asia* – ed. by T. Levin, S. Daukeyeva, and E. Köchümkulova. – Indiana University Press, 2016. – 703 p.
302. UNESCO 1945-1995: A Fact Sheet. – UNESCO Archives and Micrography Section, 1995. – 8 pp.
303. *Uyama, T.* The Geography of Civilizations: a Spatial Analysis of the Kazakh Intelligentsia's Activities, from the Mid-Nineteenth to the Early Twentieth Century / T. Uyama // *Regions: A Prism to View the Slavic-Eurasian World*. – Slavic Research Center, 2000. – pp. 70-99.
304. *Welsch, W.* Transculturality – the Puzzling Form of Cultures Today / W. Welsch // *Spaces of Culture: City, Nation, World*. – London: Sage, 1999. – pp. 194-213.
305. *Zaleski, B.* La vie des Steppes Kirghizes / B. Zaleski. – Paris: J.B. Vasseur, 1865. – 66 pp.

На казахском языке:

306. *Абишева, Б.* Темір үзер қылыштың аты болар «Алдаспан» (интервью) / Б. Абишева // *Новая музыкальная газета*. – № 2, сентябрь-декабрь 2011. – Б. 36-38.
307. Дәстүрлі музыка мен композиторлық шығармашылықтағы тәуелсіздік идеясы. Ғылым монография. Жалпы ред. С. Ә. Күзембай. – Алматы: Print Express, 2011. – 564 б.
308. *Дөңқабак, О.* Домалақ-ана туралы аңыз. / О. Дөңқабак // *Дала мен қала*. – №16 (244) сәуір 2008.
309. *Жақыпбек, Н.* Жетіген үйрену мектебі / Н. Жақыпбек. – Алматы, 2011. –

210 б.

310. *Күзембай, С.Ә.* Ұлттық музыкатану ғылымының өзекті мәселелері: таңдамалы зерттеулер мен мақалалар (75-жылдық мерейтойына арналған) / С. Ә. Күзембай. – Алматы: Құс жолы, 2012. – 408 б.
311. *Күзембай, С.Ә.* Қазақ опералары / С. Ә. Күзембай, Г. Ж. Мұсағұлова, З. М. Қасымова. – Алматы: Жібек жолы, 2010. – 296 б.
312. Қазақ әдебиетінің тарихы: 10 томдық. / жалпы ред. басқ. С. Қасқабасов / М.О. Әуезов атын. Әдебиет және өнер ин-ты. – Алматы: ҚАЗАқпарат, 2004-2008. – 10 т.
313. *Сабырова, А.С.* Қазақтың музыкалық тілі – мемлекеттік мәселе / А. С. Сабырова // Музыка әлемінде – В мире музыки. – №4-5, 2009.
314. *Сахарбаева, К.С.* Домбыра өнеріндегі білім ғылыми зерде қалыптастыру ізгілікті бастамалар / К. С. Сахарбаева // Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының хабаршысы. – №3(4), наурыз 2014. – Б. 49-58.
315. *Хасанов, М.* Қазақы қоңыр әуен немесе әлемдік музыка индустриясындағы дәстүрлі аспаптардың танылуы: магистрлық дис.: 5М040400 / Хасанов Мақсат. – Алматы, 2011. – 72 б.

Интернет-источники:

316. Александров Юрий Исаакович // Карагандинский академический театр музыкальной комедии [Электронный ресурс] URL: <http://katmk.kz/ru/home/priglashennye/2016-05-11-19-53-46/item/yurij-aleksandrov> (дата обращения: 30.06.2016).
317. АО «Казахфильм» им.Шакена Айманова [Электронный ресурс] URL: <http://www.kazakhfilmstudios.kz/> (дата обращения - 12.11.2015).
318. *Ассонова, А.* Современная театральная жизнь: Театральная мозаика [Электронный ресурс] / А. Ассонова // Континент. Журнал из Казахстана. – №1(210), 2008. – Режим доступа: <http://www.continent.kz/2008/01/7.htm> (дата обращения: 2.11.2014).
319. Ахметов Канат Мугинович [Электронный ресурс] // Кто есть кто в Республике Казахстан. – 2011. – Режим доступа: <http://idwhoiswho.kz/node/1815> (дата обращения: 15.11.2013).
320. *Бержапраков, Д.* Новейшая музыка звучит в Алматы (интервью с С.Байтерековым) / Новая музыкальная газета Musicnews.kz 13.10.2016 [Электронный ресурс] – URL: <http://musicnews.kz/novejshaya-muzyka-zvuchit-v-almaty-intervyu-s-s-bajterekovym/> – (дата обращения 14.10.2016).
321. *Джуманиязова, Р.К.* Традиционная музыка как искусство воинской касты [Электронный ресурс] / Р. К. Джуманиязова // Отукен. – 2011. – Режим доступа: <http://www.otuken.kz/index.php/aboutmusictalas/177-2011-03-04-12-49-05> (дата обращения: 5.10.2015).
322. *Елеманова, С.А.* Мысли о традиционной музыке тюрков и не только

- тюрков... (Послесловие после Фестиваля и семинара традиционной музыки в Астане) [Электронный ресурс] / С. А. Елеманова // Harmony. Международный музыкальный культурологический журнал. – 2010. – Режим доступа: <http://harmony.musigi-dunya.az/rus/archivereader.asp?s=1&txtid=450> (дата обращения: 31.07.2013).
323. *Карпыкова, А.* Казахстанский Кинематограф: прошлое, настоящее, будущее? [Электронный ресурс] / А. Карпыкова // Интернет-газета Zona.kz. – 2001. Режим доступа: <http://www.zonakz.net/articles/11511> (дата обращения: 5.1.2013).
324. *Касымова, А.* За 9 лет в фестивале «Астана Аркау» участвовали почти все тюркоязычные народности // Kazinform URL: http://www.inform.kz/ru/za-9-let-v-festivale-astana-arkau-pouchastvovali-rochti-vse-tyurkojazychnye-narodnosti-organizatory_a2920668.
325. *Касымова, А.* Песни кочевников слышны за океаном [Электронный ресурс] / А. Касымова // газета «Инфо-Цес». – 2012. – Режим доступа: <http://www.info-tses.kz> (дата обращения: 17.11.2013).
326. *Кетегенова, Н.С.* О национальном своеобразии гармонии в казахской музыке / Н. Кетегенова, А. Нусупова // Мысль. 27 февраля 2015 [Электронный ресурс] URL : <http://mysl.kazgazeta.kz/?p=5474>. Посл. посещ. 3.09.2016.
327. *Муқышев Талгат* [Электронный ресурс] // Шығыс Қазақстан өнер мұражайы / Восточно-Казахстанский музей искусств. – 2014. – Режим доступа: <http://www.vkmi.kz/index.php/ru/salads/2013-06-09-04-00-04/25-raznoe/214-mukyhev-talgat> (дата обращения: 27.08.2014).
328. *Мусагулова, Г. Ж.* Музыкальное наследие диаспор Казахстана: истоки и современность [Электронный ресурс] / Г. Ж. Мусагулова // El.kz. – 2014. – Режим доступа: <http://el.kz/m/articles/view/Музыкальное-наследие-диаспор-Казахстана-истоки-и-современность> (дата обращения: 22.11.2014).
329. *Мусахан, Д. Е.* Сокровищница казахстанской киномузыки // Dalatunes URL : http://dalatunes.kz/blog/muzyka-kino/qyz-zhibek/?sphrase_id=465 – дата обращения: 7.01.2017.
330. *Недлина, В.Е.* Легенда о великом ханстве и большой любви / Новая музыкальная газета 20.06.2015 [эл. ресурс] URL: <http://musicnews.kz/legenda-o-velikom-xanstve-i-bolshoj-lyubvi/> (дата посл. обращения - 5.12.2016).
331. О театре [Электронный ресурс] // Карагандинский академический театр музыкальной комедии. – 2013. – Режим доступа: http://katmk.kz/teatr_segodnya/ (дата обращения: 18.11.2013).
332. Подкаст из Южной Каролины США с нами [Электронный ресурс] // aldaspan.com. – 2013. – Режим доступа: http://aldaspan.com/ru/news/278.podkast_iz_u.html (дата обращения: 29.09.2013).

333. Сайт Сергея Георгиевича Кара-Мурзы [Электронный ресурс]. – 2013. Режим доступа: <http://кара-мурза.рф>.
334. *Саржанова, С.С.* Современное состояние казахстанской исторической науки [Электронный ресурс] / С. С. Саржанова // Сб. Международной конференции «Наука и образование без границ – 2012» <http://www.rusnauka.com/>. – 2012. – Режим доступа: http://www.rusnauka.com/35_OINBG_2012/Istoria/2_122207.doc.htm (дата обращения: 12.08.2014).
335. *Секербаева, Ж.* Поэма Забытого возвращается [Электронный ресурс] / Ж. Секербаева // Газета Инфо-Цес. – 2007. – Режим доступа: <http://www.info-tses.kz/red/article.php?article=15558> (дата обращения: 2.11.2014).
336. *Утегалиева, С.И.* Звуковой мир музыки тюркоязычных народов [Электронный ресурс] / С. И. Утегалиева // Вестник Адыгейского государственного университета: сетевое электронное научное издание. – №4. 2010. – Режим доступа: http://vestnik.adygnet.ru/files/2010.4/1035/utegalieva2010_4.pdf (дата обращения: 24.12.2014).
337. *Шишова, Т.* Проект Татьяны Шишовой и Ирины Медведевой [Электронный ресурс] / Т. Шишова, И. Медведева. – 2012. – Режим доступа: <http://medvedeva-shishova.ru/taxonomy/term/1> (дата обращения: 1.11.2014).
338. Юрий Александров // Астана-опера (официальный сайт) URL: <http://astanaopera.kz/rukovodstvo-i-artisty/postanovshhiki/rezhisser-postanovshhik/yurij-aleksandrov/> (дата обращения: 29.06.2016).
339. *Houdek, R.* Albany Symphony complements on a high level the autumn-winter-spring music schedule [Digital source] / R. Houdek // Berkshire Eagle, The. – 2004. – URL: <http://nl.newsbank.com> (reading date: 17.11.2013).
340. *Zemtsovsky, I.I.* A model for reintegrated musicology // Academia.edu. 2015. URL: https://www.academia.edu/6967704/A_MODEL_FOR_A_REINTEGRATED_MUSICOLOGY (дата обращения: 20.03.2015).

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

База данных произведений казахстанских композиторов, созданных с 1980 по 2015 год

Пояснительная записка

База данных произведений казахстанских композиторов представляет собой типичную реляционную базу данных. Она прилагается в двух электронных форматах для использования в программах MS Excel и MS Access, а также в печатном формате в виде таблицы. База составлена автором диссертации на основе списков произведений из различных источников: сборников творческих портретов композиторов Казахстана ([233], [144]), творческих отчётов. Объём базы данных на момент защиты диссертации охватывает не менее 85% всех написанных с 1980 по 2015 годы произведений. В отдельных случаях в базу были включены имеющиеся сведения о более ранних или более поздних сочинениях, поскольку в перспективе проект базы данных будет развиваться, и охватит весь период существования национальной композиторской школы.

Каждой записи присвоены такие атрибуты, как «композитор», «жанр по средствам исполнения», «исполнитель(-ли)», «жанр по форме», «название», «год создания», «примечание 1», «примечание 2».

Поле «жанр по средствам исполнения». В данном поле возможны следующие обозначения: «оркестр», «камерный», «вокальный», «вокально-симфонический», «музыкальный театр», «прикладной».

- Все произведения для различных оркестров (симфонического, духового, камерного, струнного, эстрадного, казахских народных инструментов) имеют *атрибут «оркестр»*.
- *Атрибут «камерный»* присвоен всем камерно-инструментальным произведениям для инструментов соло, типовых и нетиповых инструментальных ансамблей. В эту группу не вошли произведения для камерного оркестра, обозначаемые как оркестровые.

- *Атрибут «вокальный»* присвоен камерным произведениям для голоса, вокальных ансамблей, хоров различных составов в сопровождении инструмента или оркестра, а также без сопровождения. В эту группу вошли все песни и другие одночастные вокальные произведения (романсы, монологи, поэмы), хоры *a cappella*, а также вокальные циклы (сольные, хоровые) и сюиты для хора *a cappella*. В неё не вошли произведения кантатно-ораториальных жанров, а также хоровые сюиты с сопровождением симфонического оркестра.
- *Атрибут «вокально-симфонический»* присвоен всем произведениям кантатно-ораториальных жанров, хоровым сюитам в сопровождении оркестра, а также различным нетиповым в жанровом отношении произведениям (хоровая симфония, вокально-оркестровый цикл, вокально-симфоническая поэма, концерт для хора с оркестром).
- *Атрибут «музыкальный театр»* присвоен операм, балетам, опереттам, мюзиклам, а также смешанным жанрам (опера-балет) и хореографическим композициям.
- *Атрибут «прикладной»* присвоен музыке к драматическим спектаклям и кинофильмам.

Поле «исполнитель(-ли)». В этом поле перечислены все инструменты и голоса, задействованные в исполнении произведения.

- Типовые оркестры обозначены сокращённо: «симфонический», «духовой», «камерный», «струнный», «каз. нар. инструм.».
- Для оркестровых произведений с участием солиста(-ов), солисты вписаны в поле через запятую после оркестра. Например, для концерта для фортепиано с оркестром поле будет содержать запись «симфонический, фортепиано».
- При наличии редакций для разных солистов, все варианты вписаны в скобки. Например, «домбра (вибрафон)».

- Составы типовых ансамблей не расписаны: струнный квартет, фортепианное трио, квинтет деревянных духовых и т.п.
- Вокальные партии обозначены либо «солист», либо конкретным голосом («бас», «тенор», «сопрано» и пр.).
- Смешанный хор обозначен как «хор», остальные виды хоровых составов конкретизированы «женский хор», «детский хор».

Поле «жанр по форме» может содержать следующие обозначения: песня, поэма, сюита, соната, драм. спектакль, переложение, *кюй*, киномузыка, романс, симфония, квинтет, трио и пр. В отдельных случаях жанровое определение может быть конкретизировано: например, «сюита в виде *айтыса* в 3 частях». В случае, когда композитор дал авторское определение жанра, предпочтение в обозначении отдано ему: например, «*кюй-дастан*», «поэма-фантазия», «марш-шествие», «поэма-реквием» и пр. При этом поиск по данному полю вернёт все значения, включающие искомый жанр. Например, запрос «поэма», выдаст не только собственно поэмы, но и все произведения двойного жанрового определения (поэма-фантазия, *кюй*-поэма и др.).

Поля «примечание 1» и «примечание 2» предназначены для дополнительных комментариев, имеющих существенное значение для будущих поисковых запросов. К таковым относятся имена авторов слов текстов песен, авторы либретто музыкально-театральных произведений, посвящения (например, «памяти декабрьских событий 1986 года»), премии и награды (например, «премия ЛКСМ Каз.ССР»), наличие версий и редакций, а также альтернативных названий.

Спектр возможных применений базы данных во многом зависит от инструмента поиска. Наибольшими возможностями обладает поиск в системе управления базами данных MS Access, позволяющий делать выборку по различным полям (например, по жанру, по инструментам, по годам создания). В настоящее время ведётся работа по адаптации базы данных к сетевым интерфейсам, что в ближайшем будущем позволит разместить её в открытом доступе в сети Интернет и расширить описания и способы её использования.

База данных произведений казахстанских композиторов, созданных с 1980 по 2015 год (таблица)

№	Автор	Жанр (по ср-ву исполнения)	исполнитель (-ли)	Жанр (по форме)	Название	Год	примечание
1.	Аманжол, Бахтияр Тугтабаевич (р. 1952)	вокально-симфонический	симф. оркестр, бас	цикл	Шесть рубаи Омара Хайяма	1982	
2.		вокально-симфонический	меццо-сопрано, бас, оркестр	сюита	Сюита	1987	ст. Абая
3.		вокально-хоровой	хор			1986-2001	ок. 5
4.		вокально-хоровой	хор а саррелла	цикл	на стихи японских поэтов	2001	
5.		вокальный	баритон, фортепиано		Даланын кештері	1986	
6.		вокальный	голос, фортепиано	цикл обработок	казахские песни	1994	
7.		вокальный	ансамбль	импровизация	Песчаное место	2003	
8.		камерный	флейта, фортепиано	цикл	12 пьес	1982	
9.		камерный	фортепиано	пьеса	Страницы из эпоса	1984	
10.		камерный	ударная установка, фортепиано	кюй	Кюй	1984	
11.		камерный	фортепиано	пьеса	17 желтоксан	1986	
12.		камерный	вибрафон, фортепиано	обработка	Кюй Даулеткерее "Кероглы"	1989	изначально называлась "Туркмен күйі"
13.		камерный	два фортепиано	обработка	Кюй Т.Момбекова "Салтанат"	1996	
14.		камерный	ансамбль	музыка к инсталляции	Шкура художника	1997	интерактив
15.		камерный	домбра (вибрафон), фортепиано	пьеса	Еділ батыр анызы	2003	
16.		камерный	ансамбль	пьеса в виде графической партитуры	Пролетая над Италией	2003	импровизация
17.		камерный		пьеса, обработка		1969-2005	более 30
18.		камерный	жетыген, 2 саз-сырная, шан-кобыз, ударные	обработка	народный кюй Ой толгау	2006	
19.		оркестр	симф. оркестр, скрипка	концерт		1980	
20.		оркестр	струн. оркестр, литавры	сюита	Сюита	1997	
21.		оркестр	каз.нар. инструм.	сюита	Сюита	1997	
22.		оркестр	симф. оркестр		На пустом берегу	2000	
23.		Оркестр	симф. оркестр	симфония	Есіктер	2008	

№	Автор	Жанр (по ср-ву исполнения)	исполнитель (-ли)	Жанр (по форме)	Название	Год	примечание
24.	Апасова, Светлана Борисовна (р. 1963)	вокально-симфонический	баритон, тенор, симф. оркестр	песня	Расцветай, Казахстан!	2009	сл. Ш. Давыдова, пер. на каз. яз. А. Какиева
25.		вокальный	солист, симф. оркестр	гимн	Гимн Усть-Каменогорска	2006	сл. В. Юркиной, С. Апасовой
26.		вокально-хоровой	хор, фортепиано	романс	Совсем не детская песня	2006	сл. Г.Пуссепа
27.		вокально-хоровой	хор, фортепиано	поэма	Последняя коммуналка	2008	по мотивам поэзии О. Мандельштама
28.		вокально-хоровой	хор, фортепиано	обработки		2009	3 обработки
29.		вокально-хоровой	хор	фуга	Ритмическая фуга для хора	2011	
30.		вокально-хоровой	хор	новелла	Ағым заман, жыр заман	2012	сл. А. Атаева
31.		вокальный		песни для детей		с.1995	36
32.		вокальный		песни и гимны		с.1995	48
33.		камерный	квартет духовых	вальс	Вальс	1983	
34.		камерный	фортепиано	вальс-фантазия	Вальс-фантазия	1984	
35.		камерный	фортепиано	фуга	Фуга	1984	
36.		камерный	флейта, фортепиано	пьеса	Пьеса	1984	
37.		камерный	два фортепиано	дуэт	Оркестр игрушек	1984	
38.		камерный	тромбон, фортепиано	пьеса	Пьеса для тромбона и фортепиано	1985	
39.		камерный	скрипка, фортепиано	пьеса	Волнение	1985	
40.		камерный	фортепиано	пьеса	В гостях у Грига	1986	
41.		камерный	фортепиано	пьеса	Война октав и кластеров	1986	
42.		камерный	два фортепиано	сюита	Час пик	1987	
43.		камерный	фортепиано	вариации	Вариации на тему Г.Пёрселла	1987	
44.		камерный	альт, фортепиано	соната	Соната для альта и фортепиано	1988	
45.		камерный		сюита	Страницы русской истории по картинам Н.К. Рериха	1988	
46.		камерный	струнный ансамбль	пьеса	Квинта-буги	2009	
47.		камерный	струнный квартет	полифонический цикл	Фуга и постлюдия	2011	
48.		вокальный	голос, фортепиано	цикл	Вокальный цикл на ст. Ф.-Г. Лорки	1989	
49.		вокально-хоровой	хор a cappella		Туча	1990	сл. С.Аринчина
50.		вокальный	сопрано, фортепиано	романс	Как прощался с солнцем ясный день	1990	сл. Т. Васильченко

№	Автор	Жанр (по ср-ву исполнения)	исполнитель (-ли)	Жанр (по форме)	Название	Год	примечание
51.	Базарбаев, Темиржан (р. 1935)	муз. театр		мюзикл	Сказка про Вовочку	2003	либретто Д.Емельянова, детский мюзикл
52.		оркестр	симф. оркестр	симфоническая поэма	Сказка о рыбаке и рыбке	1983-1989	
53.		оркестр	симф. оркестр	концерт	Концерт для БСО	1989	
54.		оркестр	симф. оркестр	сюита	Енлик-Кебек	2008	
55.		оркестр	фортепиано, симф. оркестр	галоп	Галоп из спектакля «Свадьба Кречинского»	2008	
56.		оркестр	симф. оркестр	сюита	Сюита из спектакля «Забыть Герострата!»	2009	
57.		оркестр	каз.нар. инструм.	пьеса	Сары-Арка - XXI век	2009	
58.		оркестр	скрипка, струнный оркестр	пьеса	Сары-Арка - XXI век	2010	
59.		прикладной		музыка к спектаклю		1998-2012	16
60.	Базарбаев, Темиржан (р. 1935)	вокально-симфонический	хор, солисты, оркестр	поэма	Джамбул поёт о Ленине	1980	сл. Джамбула
61.		вокально-симфонический	хор, солисты, оркестр	поэма	Слово народу	1984	сл. Р.Рзы
62.		вокально-симфонический	хор, солисты, оркестр	поэма	Поэма о хлебе	1984	сл. В.Балачана
63.		вокально-симфонический	хор, солисты, оркестр	поэма	Жасасын	1984	сл. А.Тажибаева
64.		вокально-симфонический	хор, солисты, оркестр	поэма	Жазгытуры	1984	сл. Абая
65.		вокально-симфонический	хор, солисты, оркестр	поэма	Курган бессмертия		сл. М.Максимова
66.		вокально-симфонический	хор, солисты, оркестр	сюита	Счастливое детство	1980	сл. Ф.Унгарсыновой
67.		вокально-симфонический	хор, солисты, оркестр	сюита	Детская	1981	
68.		вокально-симфонический	хор, солисты, оркестр	оратория	Степь	1997	из 5 частей на сл. Разных авторов

№	Автор	Жанр (по ср-ву исполнения)	исполнитель (-ли)	Жанр (по форме)	Название	Год	примечание
69.	Бахаров, Дильмурат Нурахметович (р. 1975)	вокальный		песни			более 200
70.		вокально-хоровой	хор а саррелла	цикл	10 хоров на сл Абая		
71.		вокально-хоровой	хор а саррелла		Времена года		на сл. Абая
72.		камерный	кобыз, фортепиано	концерт			2
73.		камерный	фортепиано, тромбон, валторна	концерт	Концерт для тромбона, валторны и фортепиано		
74.		камерный	ударные INSTR.	пьеса	Той думан		
75.		камерный	струнный квартет	квартет	Ыхлас		
76.		камерный	струнный квартет	квартет	Муса		
77.		муз. театр		опера	Жас Абай	1989	либр. Т.Ибрагимова
78.		оркестр	симф. оркестр	симфония	№2	1981	
79.		оркестр	симф. оркестр	симфония	№3	1986	
80.		оркестр	симф. оркестр	симфония	№4	1998	
81.		оркестр	симф. оркестр	увертюра			3 на каз. Темы
82.		оркестр	симф. оркестр, кыл-кобыз	картина	Сон Шакарима	1998	
83.		оркестр	симф. оркестр, фортепиано, виолончель, флейта	концерт			
84.		оркестр	духовой	поэма			4
85.		прикладной		драм. спектакль			4
86.		камерный	рубаб, фортепиано	пьеса	Восточный танец	1994	
87.		камерный	фортепиано	пьеса	Пьеса в стиле Баха	1994	
88.		камерный	фортепиано	прелюдия	Прелюдия для фортепиано	1994	
89.		камерный	фортепиано	вальс	Вальс	1994	
90.		камерный	фортепиано	прелюдия	Прелюдия для фортепиано	1995	
91.		камерный	скрипка, фортепиано	рондо	Рондо для скрипки и фортепиано	1995	
92.		камерный	фортепиано	пьеса	Восточный танец	1995	
93.		камерный	виолончель, фортепиано	пьеса	Размышление	1996	
94.		камерный	фортепиано	вариации	Вариации для фортепиано	1997	
95.		камерный	струнный квартет	прелюдия	Прелюдия	1997	
96.		камерный		пьеса	Саз Сада	1998	
97.	камерный	фортепиано	соната	Соната для фортепиано	1998		
98.	оркестр	симф. оркестр	симфоническая поэма	Мирас	1999		

№	Автор	Жанр (по ср-ву исполнения)	исполнитель (-ли)	Жанр (по форме)	Название	Год	примечание
99.		оркестр	чанг, симф. оркестр	рапсодия	Рапсодия для чанга и симфонического оркестра	2000	
100.		прикладной		киномузыка	На Восток (совместно с Баходыром Закировым)	2001	музыкальный фильм
101.		прикладной		киномузыка	Воры поневоле или что лежит в сундуке	2002	музыкальный фильм
102.		прикладной		киномузыка	Гашык-журек-2	2011	х/ф
103.		эстрадный		песни		1994-2012	более 100
104.	Баяхунов, Бакир Яхиянович (р. 1933)	вокальный	голос, фортепиано	цикл	Вокальный цикл на стихи Я. Шивазе	1957	
105.		вокальный	голос, фортепиано	цикл	Вокальный цикл на слова поэтов Азии	1961	
106.		вокальный	голос, фортепиано	цикл	Монолог на сл. О. Хайяма	1977	
107.		вокальный	голос, фортепиано	цикл	Большая кукла	1979	на стихи советских поэтов
108.		вокальный	голос, фортепиано	цикл	8 японских трёхстиший	1991	на сл. М. Басё
109.		вокальный	голос, фортепиано	цикл	Из лирики китайских поэтов	1994	
110.		вокальный	голос, фортепиано	цикл	Agnus Dei	2008	
111.		вокальный	голос, фортепиано	цикл	Стрела Махамбета	2011	текст автора
112.		вокально-хоровой	тенор, женский хор a cappella	поэмы	Три поэмы для женского хора и тенора на стихи М. Джалиля	1984	
113.		вокально-хоровой	хор a cappella		Песни-загадки	1986	на каз. нар. тексты
114.		вокально-хоровой	хор a cappella	цикл	Магжан	2011	
115.		камерный	струнный квартет	квартет	Струнный квартет	1962	
116.		камерный	струнный квартет	цикл	5 послесловий	2003	
117.		камерный	фортепиано, литавры	соната	Два портрета Бетховена	1991	
118.		камерный	фортепиано	соната	Отзвуки мукама	1990	
119.		камерный	фортепиано	соната	Соната №2	1991	
120.	камерный	орган	соната	Казахская бахиана	2002		
121.	камерный	фортепиано в 4 руки	серенада	Серенада	1994		

№	Автор	Жанр (по ср-ву исполнения)	исполнитель (-ли)	Жанр (по форме)	Название	Год	примечание
122.		камерный	фортепиано в 4 руки	марш	Дунганский марш	1997	2009 – вторая ред.
123.		камерный	скрипка	поэма	Любимый Маву	1976	
124.		камерный	скрипка	поэма	Скрипка Си Синхая	2005	
125.		камерный	виолончель	цикл	Три портрета	2001	2007 – вторая редакция
126.		камерный	фортепиано	транскриция	Транскрипция оркестрового кюя «Дайрабай» Е.Рахмадиева	2009	
127.		камерный	кобыз, фортепиано	обработка	Бозкангыр	2012	обработка кюя Курмангазы
128.		муз. театр		опера	На сайте Mail.Ru	2008	камерная
129.		муз. театр		балет	Сны Коркыта	2010	
130.		оркестр	симф. оркестр	симфония	Симфония №1	1980	
131.		оркестр	симф. оркестр	симфония	Симфония №2	1984	
132.		оркестр	симф. оркестр	симфония	Симфония №3	1989	
133.		оркестр	симф. оркестр	симфония	Симфония №4	1992	
134.		оркестр	симф. оркестр	симфония	Симфония №5 «Аура Востока»	2000	
135.		оркестр	симф. оркестр	симфония	Симфония №6 «Экологическая»	2007	
136.		оркестр	симф. оркестр	симфония	Симфония №7 «Коркыт»	2011	
137.		оркестр	симф. оркестр	вальс	Вальс	1961	
138.		оркестр	симф. оркестр	увертюра	Увертюра	1963	
139.		оркестр	симф. оркестр	симфонический кюй	Кюй	1965	
140.		оркестр	симф. оркестр	поэма	Поэма памяти Масанчи	1967	вторая ред. – 1997
141.		оркестр	симф. оркестр	поэма	Двадцать восемь	1975	
142.		оркестр	симф. оркестр	сюита	Сюита на дунганские темы	1981	
143.		оркестр	симф. оркестр	увертюра	Казахская увертюра	1998	
144.		оркестр	симф. оркестр	увертюра	Увертюра на тему Даулеткерей	2003	
145.		оркестр	симф. оркестр	симфоническая фреска	Умолкнувший полигон	2009	
146.		оркестр	скрипка, симф. оркестр	концерт	Концерт для скрипки с оркестром	1960	вторая ред.-1992, третья ред.– 2003
147.		оркестр	фортепиано, симф. оркестр	концерт	Концерт для фортепиано с оркестром	1993	
148.		оркестр	кларнет, струнный оркестр	поэма	Осенняя печаль	2005	по мотивам Абая
149.		оркестр	камерный	пьесы	Три пьесы	1967	

№	Автор	Жанр (по ср-ву исполнения)	исполнитель (-ли)	Жанр (по форме)	Название	Год	примечание
150.	Бестыбаев, Адиль Мамбетович (р. 1959)	оркестр	камерный	концерт	Концерт	1976	
151.		оркестр	камерный		Дунганские эскизы	1981	
152.		оркестр	камерный	сюита	Сюита на татарские темы	1992	
153.		оркестр	камерный	транскрипция	Четыре прелюдии Г.Жубановой	2007	
154.		вокальный		цикл	Вокальный цикл на ст. Т. Бердиярова	1977-1978	
155.		вокально-хоровой	сопрано, хор a cappella		Дауыс	1977-1978	
156.		камерный	фортепиано	скерцо	Тарантелла	1976-1977	
157.		камерный	альт, фортепиано	романс	Романс для альты и фортепиано, посвящённый М.Тулбаеву	1976-1977	
158.		камерный	фортепиано	импровизация	Импровизация на тему "Камажай"	1977-1978	
159.		камерный	виолончель, фортепиано	дуэт	Легенда о Коркыт-ата	1977-1978	
160.		камерный	струнный квартет	вариации	Вариации на монограмму В.Ес.Т.	1979	
161.		камерный	струнные	кюй	Шалкар-кюй	1983-1985	
162.		камерный	брасс-квнтет			1986-1987	
163.		камерный	брасс-квнтет	пьеса	Пьеса для Брасс квинтета	1990	
164.		камерный	кыл-кобыз, домбра, струнные	сюита		1980	
165.		камерный	квнтет деревянных духовых	пьеса	Ақ сиса	1993	
166.		камерный	ансамбль кобызистов	сюита		1997	
167.		камерный	флейта, струнные, ударная установка		Ниагара	2007	
168.		камерный	фортепиано, ударная установка	рапсодия	«Фьюжн-Рапсодия»	1990	позже переоркестрована как «Великий Могол» для эстрадно-симф. оркестра
169.	муз. Театр		балет	Байтерек	2010		

№	Автор	Жанр (по ср-ву исполнения)	исполнитель (-ли)	Жанр (по форме)	Название	Год	примечание
170.		оркестр	каз.нар. инструм.	сюита		1980	Лауреат Всесоюзного конкурса студентов-композиторов
171.		оркестр	чтец, симф. оркестр	поэтория	"Минута молчания на краю света"	1981	симфония-эпитафия памяти Дж.Леннона, сл. О.Сулейменова
172.		оркестр	симф. оркестр	картина	Симфония круглой звезды	1982	
173.		оркестр	духовой	вариации	Концерт на монограмму В.Ес.Т	1983	
174.		оркестр	каз.нар. инструм.	кюй	Толгау	1984	
175.		оркестр	камерный	кюй	Шаухар-кюй	1985	
176.		оркестр	симф. оркестр	кюй	Ашу басар	1986	памяти декабрьских событий 1986 года (премия ЛКСМ Каз.ССР)
177.		оркестр	орган, симф. оркестр	симфония	Жертвоприношение Тенгри	2008	Симфония №2, начата 1988; музыкальная транскрипция памятника древнетюркской письменности Codex Cumanicus
178.		оркестр	духовой		Скифия	1990	
179.		оркестр	духовой	поэма	Великий Могол	1991	
180.		оркестр	симф. оркестр	симфония	Idee Fixe	1992	для духового оркестра - 1993
181.		оркестр	духовой	триумфальный марш	Голос Азии	1993	или "Триумфальное шествие", 1990
182.		оркестр	духовой	музыка	Возвращение к истокам	1995	
183.		оркестр	духовой, труба, тромбон	пьеса	Silk Road	1997	
184.		оркестр	духовой	картина	Аргымак	1997	
185.		оркестр	духовой	фантазия	Ак сиса	2000	
186.		оркестр	духовой	пьеса	Той думан	2001	
187.		оркестр	духовой		Наурыз		

№	Автор	Жанр (по ср-ву исполнения)	исполнитель (-ли)	Жанр (по форме)	Название	Год	примечание
188.		оркестр	духовой		Return to the Dark Side of the Mind		
189.		оркестр	духовой		Steppenwolf	2006	
190.		прикладной		киномузыка	Суржекей - Ангел смерти	1991	x/ф
191.		прикладной		киномузыка	Казахская история		
192.		прикладной		киномузыка	Кек	2005	
193.		прикладной		музыка к спектаклю	Томирис	2000	
194.		прикладной		музыка к спектаклю	Қазақтар	2005	
195.		эстрадный		песни			
196.		Ботбаев, Дунгенбай Ботбаевич (р. 1927)	вокально-симфонический	чтец, солисты, хор, оркестр	оратория	Акыретке сапар	1997
197.	вокально-симфонический		хор, солисты, оркестр	кантата	Түркістан - Туран бесігі	1999	ст. К.Кожамбердиевой
198.	вокально-хоровой		хор а cappella	сюита в виде айтыса в 3 частях	Енбек салтанаты	1980	ст. С.Жиенбаева
199.	вокально-хоровой		хор а cappella	сборник произведений	Берекелі бейбіт күн	1985	изд Онер
200.	вокальный			песни		1962-2002	ок 25
201.	муз. театр			опера	Домалак-Ана туралы аңыз	1999-2005	либретто М.Ыскакбая, Н.Оразалина
202.	оркестр		каз.нар. инструм.	поэма	Наурыз той	1984	
203.	оркестр		каз.нар. инструм.	цикл	Жыл 12 ай	1988-1997	
204.	оркестр		каз.нар. инструм.	кюй	Туран елі	1992	
205.	оркестр		каз.нар. инструм.	кюй-дастан	Женіс үнді Аныракай даласы	1997	
206.	оркестр	каз.нар. инструм.	поэма	Коне Тараз	2000		
207.	прикладной		драм. спектакль	үкілі Ыбырай	1986		
208.	прикладной		киномузыка	Жас Жамбыд	1997		
209.	Бейбит Абилов	вокально-симфонический	солист, дет. хор, хор, орк.	праздничная ода	Достық ұраны	1982	
210.		вокально-симфонический	хор, оркестр нар. INSTR.	поэма-реквием	Үбетәлі	1989	

№	Автор	Жанр (по ср-ву исполнения)	исполнитель (-ли)	Жанр (по форме)	Название	Год	примечание
211.	Дастенов, Жолан (1943-1991)	вокально-симфонический	солист, хор, симф. оркестр		Абай жыры	1995	
212.		вокально-симфонический	хор, симф. орк	праздничная ода	Ел бақыты	2001	
213.		вокальный		песни			ок 70
214.		камерный		пьеса		1970-2009	ок20 для нар. и европ. инструментов
215.		камерный	кобыз, фортепиано	кюй	Күй толғау	1983	
216.		камерный	скрипка, виолончель	дуэт	Кварта-квинта	2006	
217.		камерный	два фортепиано	пьеса	Желдірме	2009	
218.		муз. театр	хор, оркестр нар. INSTR.	композиция	Туған жер толқыны	1986	анс. Салтанат
219.		муз. театр	голос, хор, орк. нар. INSTR.	композиция	Айтыс	1994	анс. Салтанат
220.		муз. театр		мюзикл	Қозы Көрпеш-Баян сұлу	2002	
221.		муз. театр		балет	Махаббат періштесі	2003	либр. Д.Накипова
222.		муз. театр		балет	Ер төстік	2010	
223.		оркестр	духовой		Три марша	1982	
224.		оркестр	каз.нар. INSTR.	кюй-поэма	Замана	1985	
225.		оркестр	каз.нар. INSTR.	кюй-поэма	Алмақұн	1988	
226.		оркестр	каз.нар. INSTR.	кюй	Өмір жыры	1996	
227.		оркестр	симф. оркестр	поэма-фантазия	Эхо времени	1997	пам. Жубановой
228.		оркестр	симф. оркестр, флейта, фагот, контрабас, фортепиано		Встреча	2007	
229.		оркестр	каз.нар. INSTR.		Серпін	2008	
230.		прикладной		киномузыка		1987-2004	ок 10
231.		прикладной		драм. спектакль		с 1983	ок 18
232.		оркестр	симф. оркестр		Последний день Отрара	1980, 1982	
233.		оркестр	симф. оркестр		Жигер	1980	
234.	камерный	фортепинное трио	трио	Три рассказа	1981		

№	Автор	Жанр (по ср-ву исполнения)	исполнитель (-ли)	Жанр (по форме)	Название	Год	примечание
235.	Дуйсекеев, Кенес Дуйсекеевич (р. 1946)	вокально-симфонический	хор, солисты, оркестр	кантата	О, дуние	1997	
236.		вокальный		цикл романсов	Времена года для колоратурного сопрано	1991	
237.		вокальный		песни		с 1978	ок. 200
238.		камерный	фортепиано	соната		1986	
239.		камерный	фортепиано	рапсодия	для двух фортепиано	1987	
240.		камерный	фортепиано	вариации		1988	
241.		муз. театр		оперетта	Алдар-Косе	1983	
242.		муз. театр		мюзикл	Мади	1982	
243.		муз. театр		мюзикл	Акку Жибек	2002	
244.		оркестр	камерный		Жайлау таны	1980	
245.		оркестр	камерный		Жайлаудагы кеш	1980	
246.		оркестр	симф. оркестр		симфония	1984	
247.		оркестр	симф. оркестр		поэма-картина	Жалатөс-батыр	1996
248.	оркестр	симф. оркестр, труба		поэма-фантазия	Толгау	2000	
249.	оркестр	симф. оркестр		симфония	Далам менін	2004	
250.	Еркимбеков, Серик Жексембекович (р. 1958)	вокально-симфонический	три оркестра (камер., симф., каз.нар.), хор, 5 солистов (гобой, скрипка, виолончель, фортепиано, домбра)	оркестровое allegro	Алтын Арка	2004	посв. 10-летию независимости РК
251.		вокально-симфонический	орган, солисты, симф. орк.		Голубой минарет	2002	
252.		вокальный		песни		с 1977	11
253.		камерный		пьесы, прелюдии, вариации, соната		1972-2001	более 10
254.		камерный	два фортепиано	концертный дуэт		1986	
255.		камерный	орган		Fugion meditation	1998	
256.		камерный	орган	пьеса		2001	
257.		муз. театр		балет	Вечный огонь	1985	либр. Д.Накипова
258.		муз. театр		шоу-представление	Легенды Звезд	1994	фест. Азия Дауысы
259.		муз. театр		муз.-сценич. композиция	к 150-летию Абая	1995	пост. Б.Аюханова

№	Автор	Жанр (по ср-ву исполнения)	исполнитель (-ли)	Жанр (по форме)	Название	Год	примечание
260.	Жайым, Арман Айткалидұл (р. 1983) ы	муз. театр		хореографическая композиция	Салтанат	2001	
261.		муз. театр		муз.-сценич. композиция	посв. 1500-летию Туркестана	2002	
262.		муз. театр		балет	Минарет	2003	по роману А.Кекильбаева
263.		муз. театр		хореографическая композиция	Нәзік	2003	
264.		муз. театр		хореографическая композиция	Дружба	2004	
265.		муз. театр		хореографическая композиция	Соцветие мира	2004	пост. З.Райбаева
266.		оркестр	симф. оркестр, фортепиано	концерт		1981	одночастный
267.		оркестр	камерный	пьеса	Folk-dance	1985	
268.		оркестр	эстрадно-симф. оркестр	пьеса	Пьеса в стиле jazz-rock	2000	
269.		оркестр	симф. оркестр	симфония	Шакарим	2010	
270.		прикладной		драм. спектакль		1989-2005	ок.10
271.		прикладной		киномузыка		с 2000	4
272.		вокально-хоровой	хор a cappella		Сағындым	2005	сл. М. Жумабаева
273.		камерный	фортепиано	пьеса	Би	1994	
274.		камерный	фортепиано	пьеса	Вальс	1994	
275.		камерный	скрипка, виолончель, фортепиано	кюй?	Көроғлы	2004	
276.		камерный	фортепиано (3)	кюй-тартыс	Күй-тартыс	2007	
277.		камерный	фортепиано, скрипка (2), альт, виолончель	квintет	Квintет для фортепиано, двух скрипок, альты и виолончели	2009	посв. С.М. Медеубаевой
278.		камерный	фортепиано	вариации	Вариации на тему каз. нар. песни «Еркем-ай»	2009	посв. Г.А. Мельковой
279.	камерный	кларнет, фортепиано	соната	Соната для кларнета и фортепиано	2011		
280.	камерный	фортепиано	соната	Соната для фортепиано	2011		
281.	камерный	виолончель, фортепиано	соната	Соната для виолончели и фортепиано	2011	посв. сестре	

№	Автор	Жанр (по ср-ву исполнения)	исполнитель (-ли)	Жанр (по форме)	Название	Год	примечание
282.		камерный	фортепиано (5)	күй-шашу	Күй шашу	2011	
283.		камерный	фортепиано (6)	переложение	Танец с саблями из балета «Гаянэ» А. Хачатуряна	2007	
284.		муз. театр		опера	Бейбарыс сұлтан	2007	соавтор А. Жайымов, либретто У. Есдаулет
285.		оркестр	скрипка, симф. оркестр	концерт	Концерт для скрипки с симфоническим оркестром	2004	
286.		оркестр	фортепиано, симф. оркестр	концерт	Ақсақ құлан	2006	одночастный
287.		оркестр	фортепиано, симф. оркестр	концерт	Концерт для фортепиано с симфоническим оркестром	2007	
288.		оркестр	домбра, камерный оркестр	концерт	Концерт для домбры с камер. орк.	2008	
289.		оркестр	домбра, камерный оркестр	рапсодия	Рапсодия на тему кюя «Жұмыр Қылыш» М. Отемисова	2010	
290.		оркестр	симф. оркестр	поэма	Кішкентай	2010	
291.		оркестр	кыл-кобыз, симф. оркестр	концерт	Қасқыр	2011	
292.		оркестр	струнный	переложение	Ерке атан	2010	
293.		оркестр	струнный	переложение	«Шалқыма» Жанторе	2010	
294.		оркестр	струнный	переложение	«Қосбасар» (пятый вариант) Таттимбета	2010	
295.		оркестр	струнный	переложение	«Ақжелен» Алтынай	2010	
296.		оркестр	струнный	переложение	«Топан» Даулеткерей	2010	
297.		оркестр	камерный	переложение	«Кішкентай» Курмангазы	2010	
298.		оркестр	камерный	переложение	«Қосбасар» Таттимбета	2010	
299.		оркестр	камерный	переложение	«Сылқылдақ» (6-ой вариант) Таттимбета	2010	
300.		оркестр	камерный	переложение	«Байжұма» Туркеша	2010	
301.		оркестр	скрипка, камерный оркестр	переложение	«Түрмеден қашқан» Курмангазы	2010	
302.		оркестр	симф. оркестр	переложение	«Қайран, Нарын» Махамбета	2011	
303.		оркестр	симф. оркестр	переложение	«Кішкентай» Курмангазы	2011	
304.		оркестр	симф. оркестр	переложение	«Балбырауын» Курмангазы	2011	
305.		Оркестр	симф. оркестр	переложение	«Сарыарқа» Курмангазы	2011	

№	Автор	Жанр (по ср-ву исполнения)	исполнитель (-ли)	Жанр (по форме)	Название	Год	примечание
306.	Жайымов, Айткали Тлепкалиевич (р. 1947)	вокально-симфонический	хор, солисты, нар. оркестр		Баян Өлгий	2000	сл. Б. Бәшімұлы и Ж.Шалұлынікі
307.		вокально-хоровой	тенор, хор a cappella	хор a cappella	«Жыр алыбы - Жамбылмын»	1990	
308.		вокальный		романсы и песни		1995-2004	24 песен и романсов, включая 5 дуэтов и 8 эстрадных песен, для голоса в сопровождении ф-но или оркестра народных инструментов и 2 для голоса и симф. оркестра
309.		камерный	домбра	кюй		1967-2007	15 кюев, включая толгпу и акжелен
310.		камерный	домбра, фортепиано	пьеса		1976-1983	4 пьесы
311.		камерный	кобыз, фортепиано	пьеса	Бесік жыры	1983	
312.		камерный	флейта, фортепиано	пьеса	«Көбелектер биі»	2000	пьеса для 2 флейт и фортепиано
313.		муз. театр		опера	Бейбарыс султан	2007	совм. с А.Жайымом
314.		оркестр	каз.нар. инструм.	поэма	Толгау	1981	в первой редакции - для кобызы с оркестром, во второй редакции - для домбры и фортепиано
315.		оркестр	каз.нар. инструм.	кюй	Аккулы айдын	1985	
316.		оркестр	каз.нар. инструм.	кюй	Шалкыма	1986	концертный кюй для домбры с оркестром нар. Инструментов
317.		оркестр	каз.нар. инструм.	поэма	Ереуіл атқа ер салмай	1993	
318.		оркестр	каз.нар. инструм.	кюй	Өмір өзен	2000	
319.		оркестр	каз.нар. инструм.	кюй	Желдірме - Қосбасар	2005	
320.		оркестр	каз.нар. инструм.	кюй	Той бастар	2006	
321.		оркестр	симф. оркестр	увертюра	«Тарих толқынында»	2004	совместно с Б.Глеуханом

№	Автор	Жанр (по ср-ву исполнения)	исполнитель (-ли)	Жанр (по форме)	Название	Год	примечание
322.	Жуманова, Ляззат Алпысбаевна (р. 1971)	оркестр	каз.нар. инструм.	обработка			52 обработки кюев авторов XIX и XX веков, несколько обработок казахских и монгольских песен
323.		вокальный		песни		1999-2012	ок. 10, на сл. К. Калыкова, Т. Молдагалиева, М. Макатаева
324.		вокально-хоровой	хор a cappella	вариации	Вариации на тему песни Абая «Қаранғы түнде...»	1992	
325.		вокальный	тенор, фортепиано	цикл	Цикл песен для тенора	1992	«Еще ты вспомнишь обо мне», «Я слушаю тихое пение», «Сирень», «Чужое горе», сл. Л. Кушнарера
326.		вокальный	тенор, баритон, фортепиано	дуэт	Қайран көктем	1993	сл. М. Макатаева.
327.		вокальный		романс	Есінде бар ма жас күнің	1994	сл. Абая.
328.		вокальный	сопрано, тенор	дуэт	Аңса жаным	1999	сл. М. Макатаева.
329.		вокально-хоровой	женский хор		Облака	2000	сл. Т. Башмаковой.
330.		вокальный	меццо-сопрано, фортепиано	вокализ	Вокализ	2001	
331.		вокальный		романс	Жүрегім нені сезесің	2001	сл. Абая.
332.		вокальный		песни для детей		2003	
333.		камерный	фортепиано	пьеса		с 1991	11 пьес
334.		камерный	фортепиано	цикл	Пять прелюдий	2001	
335.		камерный	фортепиано	сборник	Восточный напев	2004	
336.		камерный	фортепиано	сборник	Ностальгия	2007	
337.		камерный	фортепиано	сборник	Ожидание	2007	
338.			камерный	фортепиано	цикл	Цикл фортепианных пьес на тему народных ладов	2009

№	Автор	Жанр (по ср-ву исполнения)	исполнитель (-ли)	Жанр (по форме)	Название	Год	примечание
339.	Исакова, Аида Петровна (1940-2012)	камерный	скрипка, фортепиано	соната	Соната для скрипки и фортепиано	1993	
340.		камерный	альт, виолончель	пьеса	Пьеса для альта и виолончели	1994	
341.		камерный	кобыз, фортепиано	пьеса	Восточный напев	1999	
342.		камерный	виолончель	пьеса	Раздумье	2003	
343.		камерный	виолончель, фортепиано	пьеса	Элегия	2005	
344.		оркестр	духовой	увертюра	Той бастар	1995	
345.		оркестр	симф. оркестр	сюита	Наурыз	1997	
346.		оркестр	камерный		Наурыз	2008	
347.		оркестр	камерный		Тулпар	2008	
348.		оркестр	камерный		Татарский танец	2008	
349.		оркестр	симф. оркестр	картина	Вновь жизнь летит неумолимо	2010	
350.		оркестр	симф. оркестр	картина	Весенний вальс	2010	
351.		оркестр	симф. оркестр	картина	Наурыз	2011	
352.		оркестр	симф. оркестр	картина	Тулпар	2011	
353.		оркестр	скрипка, виолончель, симф. оркестр	дуэт	Ностальгия	2011	
354.		оркестр	камерный		Ақ бұлақ	2012	
355.		оркестр	симф. оркестр	пьеса	Вальс	2012	
356.		оркестр	симф. оркестр	пьеса	Вновь жизнь летит неумолимо	2012	
357.		оркестр	симф. оркестр	пьеса	Тулпар	2012	
358.		оркестр	симф. оркестр	пьеса	Ностальгия	2012	
359.	оркестр	симф. оркестр	пьеса	Осень	2012		
360.	эстрадный	эстрадно-симф. оркестр	обработка	Осень	2002		
361.		муз. театр		балет	Гамлет	1971	либретто и постановка Булата Аюханова;
362.		муз. театр		балет	Батыр	1973	либретто и постановка Б. Аюханова;
363.		муз. театр		балет	Гак-ку (Клич лебедя)	2005	либретто и постановка Б. Аюханова;
364.		муз. театр		Хореогр. сюита	Жарыс (Состязание)	1970	
365.		муз. театр		оперетта	Двадцать пятая жена	1975	Карагандинский Государственный театр Музыкальной комедии

№	Автор	Жанр (по ср-ву исполнения)	исполнитель (-ли)	Жанр (по форме)	Название	Год	примечание
366.		муз. театр		оперетта	Рядом с Байконуром	1977	там же
367.		вокально-симфонический	солисты, хор, симф. оркестр	кантата	Песни свободы	1962	на слова кубинского поэта Н.Гильена
368.		оркестр	струнный, литавры	симфония	Симфония с литаврами для струнного окрестра	1964	
369.		оркестр	фортепиано, камерный оркестр	концерт-рапсодия	Концерт-рапсодия для фортепиано на казахские темы	1966	
370.		оркестр	труба, эстрадный оркестр	пьеса	Юмореска для трубы с эстрадным оркестром	1968	
371.		оркестр	фортепиано, симф. оркестр	концерт	Концерт для фортепиано	1987	
372.		оркестр	фортепиано, труба, симф. оркестр	концерт	Двойной концерт для фортепиано и трубы с симфоническим оркестром	1981	
373.		камерный	фортепиано	концертино	Три концертино для фортепиано		
374.		камерный	фагот, фортепиано	сюита	Сюита для фагота и фортепиано	1961	
375.		камерный	трио	трио	Патетическое трио	1981	посв. 40-летию начала ВОВ
376.		камерный	струнный квартет	квартет	Струнный квартет	1984	
377.		камерный	труба, фортепиано	соната	Соната для трубы и фортепиано	1986	
378.		камерный	кларнет, фортепиано	концертино	Концертино для кларнета и фортепиано	1989	
379.		камерный	орган, 4 литавры	соната	Соната для органа и 4 литавр	1989	
380.		камерный	брасс-квинтет	квинтет	Брасс-квинтет	1990	
381.		камерный	фортепиано, литавры, вибрафон	соната-фантазия	Соната-фантазия	2009	
382.		камерный	фортепиано, вибрафон, экзотических ударных инструментов		Восточные эскизы	2010	
383.		камерный	фортепиано, скрипка, виолончель	триалог	Триалог	2011	
384.		камерный	фортепиано	соната	Соната	1960	
385.		камерный	фортепиано	вариации	Два вариационных цикла на казахские темы	1966	
386.		камерный	фортепиано	соната-импровизация	Соната-импровизация	1968	

№	Автор	Жанр (по ср-ву исполнения)	исполнитель (-ли)	Жанр (по форме)	Название	Год	примечание
387.		камерный	фортепиано	цикл	24 прелюдии	1968	
388.		камерный	фортепиано	соната	Кварта-соната	1982	
389.		камерный	фортепиано	цикл	Двенадцать октавных этюдов	1998	
390.		камерный	фортепиано	токката	Токката	2002	
391.		камерный	фортепиано	цикл	Две фантастические пьесы	2004	
392.		камерный	фортепиано	цикл	8 программных циклов для детей и юношества		
393.		камерный	два фортепиано	пьеса	Балбраун	1981	
394.		вокальный	голос, фортепиано	цикл	Цикл песен на слова негритянских поэтов	1961	
395.		вокальный	голос, фортепиано	цикл	Вокальный цикл «О, море» на слова Н. Букина	1962	
396.		вокальный	голос, фортепиано	песня	Песни на стихи Р.Бернса	1965	
397.		вокальный	голос, фортепиано	цикл	Вокальный цикл на стихи казахских поэтов «Я славлю солнце»	1982	
398.		вокальный	голос, фортепиано	романс	Два романса на стихи Ф.Шаляпина	1983	
399.		вокальный	голос, фортепиано	цикл	Духовные гимны на стихи из Псалтыря	1991	
400.		вокальный	голос, фортепиано	песня	Песни на стихи Р.Бернса	2011	
401.		вокальный	голос, фортепиано	романс	Семь романсов на стихи А. Фета	2011	
402.		вокальный	голос, фортепиано	романс	Пять романсов на стихи А. Блока «Зазеркалье»	2011	
403.		камерный	фортепиано	транскрипция	Цикл Популярные произведения П. И. Чайковского	2008	
404.		камерный	фортепиано	транскрипция	Цикл По страницам великих опер	2010	арии Ш. Гуно, Дж.Верди, Дж.Россини, М. Мусоргского, М. Глинки
405.		камерный	два фортепиано	транскрипция	А. П. Бородин «Половецкие пляски»	2010	
406.		камерный	два фортепиано	транскрипция	Ш. Гуно «Вальпургиева ночь»	2010	
407.		камерный	скрипка, фортепиано	транскрипция	Произведения П. Чайковского, Н. Римского-Корсакова,		

№	Автор	Жанр (по ср-ву исполнения)	исполнитель (-ли)	Жанр (по форме)	Название	Год	примечание
					А. Бородина, М. Мусоргского, Ш. Гуно, Р. Вагнера, Дж. Верди		
408.		камерный	виолончель, фортепиано	транскрипция	произведения А. Марчелло, С. В. Рахманинова		
409.		прикладной		музыка к спектаклю	Снежная королева	1982	детский спектакль
410.		прикладной		киномузыка	Повелитель тьмы	1990	
411.	Кажгалиев, Глес Шамго (1949-1996)нович	вокально-симфонический		кантата	Рахмет саган, Россия	1981	ст. А.Байгожаева
412.		вокально-симфонический		кантата	Улы одагым	1982	ст. Джамбула
413.		камерный	домбра	пьеса	Гаухар	1983	
414.		муз. театр		балет	Степная легенда	1985	либр. З.Райбаева, незавершенный
415.		муз. театр		опера	Благородные жулики	1993	незаверш., по О.Генр
416.		оркестр	духовой	марш-шествие	Мы делу партии верны	1980	ст. Брейгина
417.		оркестр	симф. оркестр, фортепиано	концерт	Второй	1982	
418.		оркестр	симф. оркестр	кюй	Кыз куу	1989	
419.		оркестр	симф. оркестр, саксофон	элегия	Элегия	1989	
420.		оркестр	симф. оркестр	сюита	Степная легенда	1990	из балета
421.		оркестр	симф. оркестр	картина	Игра в тобык	1992	из балета
422.		оркестр	симф. оркестр	картина	Аул	1992	из балета
423.			прикладной		киномузыка		с 1979
424.	Канальянов, Ерулан Мусаханович (р. 1958)	вокальный		песни		с 1987	36 песен, большинство - эстрадные
425.		вокальный		романсы		2005-2008	4 романа
426.		муз. театр		рок-опера-балет	Такыр	2000	в соавторстве с Н. Кульсариевым
427.		оркестр	эстрадно-симф. оркестр	пьеса		с 1980	8 пьес, включая 5 из альбома "Река времён"
428.		оркестр	камерный	пьеса		1998-1999	3 пьесы, входят в альбом "Река времён" (2000)

№	Автор	Жанр (по ср-ву исполнения)	исполнитель (-ли)	Жанр (по форме)	Название	Год	примечание
429.	Койшибаев, Мақалим (1926-1986)	вокальный		песни и романсы			19 песен
430.		оркестр	симф. оркестр	поэма		1985	
431.		оркестр	каз.нар. инструм.	симфония	№2	1982	
432.	Кумысбеков, Кенжебек (1927-1997)	вокальный		песня			18
433.		камерный	кобыз	концертная пьеса		1959	
434.		камерный	виолончель, фортепиано	поэма		1960	
435.		камерный	фортепиано	сюита и соната		1963	
436.		оркестр	каз.нар. инструм.	поэма	Фараби сазы	1978	
437.		оркестр	каз.нар. инструм.	поэма	Достык мерекесі	1982	
438.		оркестр	каз.нар. инструм.	поэма	Қорқыт туралы аңыз	1982	
439.		оркестр	каз.нар. инструм.	поэма	Еңбек салтанаты	1982	
440.		оркестр	каз.нар. инструм.	переложение			14
441.		прикладной		драм. спектакль			5
442.	Кыдырбек, Балнур Балгабековна (р. 1955)	вокально-симфонический		кантата	Лениншіл Казакстан Комсомолы	1977	сл. К.Аманжолова
443.		вокально-симфонический		кантата		2003	
444.		вокально-симфонический		реквием		2007	смесь литургических и казахских текстов
445.		вокально-хоровой	хор	поэма	Кім екен қылқобызды сарнатқан	2004	сл. К.Тауаспарулы
446.		вокальный		песни		1974-2010	свыше 70
447.		вокальный		обработка		1977-2003	свыше 70
448.		вокально-хоровой	хор			1987-2006	6
449.		камерный		малые формы и циклы		1974-2012	43
450.		камерный	фортепиано	цикл	Бүлдірші ойыны	1984	в т.ч
451.		камерный	фортепиано	поэма	Карасай дастан	1990	
452.	камерный	кыл-кобыз	поэма	Калдыбек	1992		

№	Автор	Жанр (по ср-ву исполнения)	исполнитель (-ли)	Жанр (по форме)	Название	Год	примечание
453.		камерный	волынка, фортепиано	пьеса	Абыз ата	1993	
454.		камерный	орган		Ұран	2001	
455.		камерный	струнный квартет	квартет	BDF	2010	
456.		муз. театр		опера	Айтылмаған ән	1980	либр. К.Кенжетаева
457.		муз. театр		опера	Калкаман-Мамыр	2006	либр. К.Кенжетаева
458.		муз. театр		балет	Айтылмаған ән	1981	либр. Б.Аюханова
459.		муз. театр		балет	Карлыгаштын куйрыгы неге айыр	1995	либр. З.Райбаева
460.		муз. театр		балет	Наурыз - мейрам хикаясы	2003	либр. Б.Кыдырбек
461.		муз. театр		балет	Адамзатка аманат	2009	либр. Т.Нуркалиева
462.		муз. театр		мюзикл	Жануран	2002	либр. Е.Алимжан
463.		муз. театр		мюзикл	Досымнын уйленуі	2011	по пьесе К.Аманжолова
464.		оркестр	симф. оркестр	кюй		1976-2012	5+1 до 1977 и 2012
465.		оркестр	симф. оркестр	поэма	Джунгарские ворота	1985	
466.		оркестр	симф. оркестр	поэма	Бейболат Әшекеев	1986	
467.		оркестр	симф. оркестр	поэма	Resisting the Fare	1997	
468.		оркестр	симф. оркестр, труба	концерт	Концерт для трубы с оркестром	1999	
469.		оркестр	симф. оркестр	картина	Кашкындар	2008	
470.		оркестр	симф. оркестр	поэма	Кок байрагым, жепбіре!	2011	
471.		оркестр	симф. оркестр	картина	Мурат	2012	
472.		оркестр	эстрадно-симф. оркестр	малые формы		с 1977	27; перерыв 1989-2002
473.		оркестр	камерные	малые формы		1978-2012	ок.10
474.		оркестр	духовой	поэма	Ерлік	1986	
475.		оркестр	духовой, флейта, кларнет	концертино	Кыз бен жігіт айтысы	1990	
476.		оркестр	духовой	кюй	траурный	1985	
477.		оркестр	духовой	малые формы		с 1979	18
478.		оркестр	духовой	концертино	Туган кун	2005	
479.		оркестр	каз.нар. инструм.	малые формы		с 1989	23 и 8 переложений
480.		прикладной		киномузыка		1989-2001	13
481.		хореография		танец		1978-1986	6

№	Автор	Жанр (по ср-ву исполнения)	исполнитель (-ли)	Жанр (по форме)	Название	Год	примечание	
482.	Мангитаев, Мынжасар Мангитаевич (1937-2011)	хореография		хореографическая композиция	Теміртау оттары	1984	сл. Е.Ибрагим	
483.		хореография		хореогр. картина		1981-2003	5	
484.		вокально-симфонический		кантата	Великому русскому народу	1981		
485.		вокально-симфонический	хор, солисты, оркестр	оратория	Елім менін		сл. Т.Иманбекова	
486.		вокально-симфонический		кантата	Замана	2003	сл. К.Мырзалиева	
487.		вокально-симфонический	хор, солисты, оркестр	кантата	Үмітпаймыз		сл. С.Шакенова	
488.		вокально-хоровой	хор	вокально-хоровая композиция	Моя земля	1981	сл. Алимкулова	
489.		вокальный		песни, романсы		с 1970	более 30	
490.		камерный	солисты, фортепиано	обработка	5 обработок народных песен	1989		
491.		муз. театр		мюзикл	Макташылар	1989	либр. С.Аханова	
492.		муз. театр		хореографическая композиция	Лебединая песня	1987	для Гос. ансамбля песни и танца КазССР	
493.		оркестр	симф. оркестр	сюита	Актолгай	1988		
494.		оркестр	каз.нар. инструм., фортепиано	концерт	Поэма	1986		
495.		оркестр	каз.нар. инструм.	поэма	Весна	1987		
496.		оркестр	каз.нар. инструм.	увертюра	Той бастар	1989		
497.		оркестр	каз.нар. инструм.	кюй	Төгімелі			
498.		оркестр	каз.нар. инструм.	кюй	Ырғакты			
499.		прикладной		драм. спектакль	Мечта поэта	1986	реж. А.Рахманов	
500.		Алмабек Ордабекович (1955-2000)	вокально-симфонический	солисты, оркестр	сюита	Проделки плута	1990	сл. П.Штифмана
501.			вокальный		песни		с 1976	25 песен
502.	вокальный			обработка		2006-2008	4 песни	
503.	вокально-хоровой		хор a cappella	хорал	Хорал	1986		
504.	вокально-хоровой		детский хор, фортепиано	песня	Песенка о старых друзьях	1989		

№	Автор	Жанр (по ср-ву исполнения)	исполнитель (-ли)	Жанр (по форме)	Название	Год	примечание
505.		камерный	скрипка, фортепиано	пьеса	Пьеса	1974	
506.		камерный	фортепиано	пьеса	Шыгыс биі	1976	
507.		камерный	скрипка, фортепиано	пьеса		1976	
508.		камерный	фортепиано	пьеса	Пьеса in C	1976	
509.		камерный	фортепианный квартет	квартет	Мажор квартет	1978	исполнители не точно
510.		камерный	скрипка, альт, виолончель, ф-но	вариации	Вариации	1979	
511.		камерный	струнный квартет	квартет	Квартет №2 памяти комсомольцев Казахстана	1980	
512.		камерный	фортепиано	соната-фантазия	Соната-фантазия	1983	
513.		камерный	скрипка, фортепиано	соната	Соната для скрипки и фортепиано	1985	
514.		камерный	струнный квартет	квартет	Квартет №3	1987	
515.		камерный	фортепиано	пьесы	Две пьесы	1988	
516.		камерный	два фортепиано	пьеса	Пьеса для двух фортепиано		год неизвестен
517.		оркестр	симф. оркестр	поэма	Симфоническая поэма	1979	
518.		оркестр	симф. оркестр	поэма	Поэма для симфонич. оркестра	1984	
519.		оркестр	симф. оркестр	сюита	Сюита из балета "Алдар-Косе"	1986	
520.		оркестр	симф. оркестр	увертюра	Жастык	1987	
521.		оркестр	симф. оркестр	кюй	Шабыт	1987	
522.		оркестр	симф. оркестр	пьеса	Вальс	1990	
523.		оркестр	симф. оркестр	картина	Баксы	1991	
524.		оркестр	симф. оркестр	симфония	Симфония D-dur	1991	год не точный
525.		оркестр	каз.нар. инструм.	кюй	Қобыз сазы	1986	
526.		оркестр	каз.нар. инструм.	пьеса	Ерден	1989	
527.		оркестр	каз.нар. инструм.	кюй	Надыр	1992	
528.		оркестр	каз.нар. инструм.	кюй	Шаттық кюй	2005	
529.		оркестр	каз.нар. инструм.	кюй	Бастау	2007	
530.		оркестр	гобой, камерный оркестр	концерт	Концерт для гобоя и камерного оркестра	1989	
531.		прикладной		музыка к спектаклю	Слова заветные	1982	по Л.Симфонову, 16 симф. номеров
532.		прикладной		музыка к спектаклю	Легенда о белой птице	1982	по пьесе Н.Оразалина, 14 номеров
533.		прикладной		музыка к спектаклю	Бука	1983	10 номеров для МСО

№	Автор	Жанр (по ср-ву исполнения)	исполнитель (-ли)	Жанр (по форме)	Название	Год	примечание
534.	Мендыгалиев, Нагим (1921-2006)	прикладной		киномузыка	Выше гор	1986	х/ф, для камерного состава
535.		прикладной		музыка к спектаклю	Дымың ішінде болсын	1991	6 номеров
536.		прикладной		киномузыка	Дархан	2003	х/ф
537.		камерный	фортепианный квинтет	квинтет		1981	
538.		камерный	скрипка, виолончель, фортепиано	трио	Трио	1982	
539.		оркестр	симф. оркестр	поэма	"Целина"	1981	
540.		оркестр	симф. оркестр	поэма	"Панфиловцы"	1981	
541.		оркестр	каз.нар. инструм., фортепиано	концерт	Пятый, посв. юбилею оркестра Курмангазы	1985	
542.	Меттус, Артур Алекса ндрович (1922-2008)	вокально-хоровой	хор			с 1957	ок. 10
543.		вокальный		песни			более 30
544.		камерный	скрипка, фортепиано	сюита		1985	
545.		камерный		малые формы		с 1985	ок. 50
546.		оркестр	симф. оркестр	симфония		2002	1995-2002
547.		оркестр	симф. оркестр	сюита	Карнавальная сюита	1988	в 4 частях
548.		оркестр	симф. оркестр, выборный баян	концерт	Концерт для выборного баяна	1988	
549.		оркестр	симф. оркестр		На ярмарке	1986	
550.		оркестр	струнный, фортепиано		Интермеццо	1988	
551.		оркестр	духовой		Марш	1992	
552.		оркестр	симф. оркестр		Медленный вальс	1992	для 2 труб и орк.
553.		оркестр	камерный, фортепиано		Романс	1994	
554.		оркестр		малые формы		с 1995	ок. 20
555.		Миненко, Виктор Викторович (1941-2003)	вокально-хоровой	хор	маленькая кантата	Песенки	1990
556.	вокально-хоровой		хор	сюита	Читайте вечные книги	1991	ст. Ю.Кричевского
557.	вокально-хоровой		хор	литургия	Всенощная	1991	
558.	вокально-хоровой		хор	литургия	Литургия	1991	
559.	вокально-хоровой		мужской хор		Духовная музыка	1992	4 номера
560.	вокально-симфонический		симф. оркестр	вокальная симфония	на ст. А.Ахматовой	1990	посв. жене Л.Жуйковой

№	Автор	Жанр (по ср-ву исполнения)	исполнитель (-ли)	Жанр (по форме)	Название	Год	примечание	
561.	Мухамеджанов, Толеген Муха (р. 1948_меджанович	вокальный		романсы и песни			ок. 10	
562.		вокальный		цикл	на ст. Тютчева	1992		
563.		вокальный		цикл	на ст. Пастернака	1993		
564.		камерный	фортепиано	соната	№3	1980		
565.		камерный	скрипка, фортепиано	соната		1981	посв. И.Когану	
566.		камерный	кобыз, фортепиано	сюита		1984		
567.		камерный	альт	соната		1987	посв. Я.Фудиману	
568.		камерный	контрабас, фортепиано	соната		1987		
569.		камерный	виолончель, фортепиано	соната		1992	посв. Д.Баспаеву	
570.		оркестр	симф. оркестр		Скерцо-интермеццо	1988		
571.		оркестр	камерный, флейта	концерт	Концерт для флейты и камерного оркестра	1982	посв. В.Кнителю	
572.		оркестр	камерный, кларнет	концертино	Концертино для кларнета и камерного оркестра	1988	посв. сыну С.Миненко	
573.		оркестр	духовой	поэма	Героическая поэма для тромбона	1986		
574.		оркестр	духовой	малые формы	марши	1986-1989		
575.			вокальный		цикл	на стихи Абая	1984	
576.			вокальный		цикл	на стихи китайских поэтов	1985	
577.			вокальный		песни			
578.			камерный	фортепианное трио	трио	Фортепианное трио	1982	
579.			камерный	струнный квартет	квартет	№2	1982	
580.			камерный	фортепианный квинтет	квинтет		1984	
581.		камерный		инструментальная композиция	Юность			
582.		камерный		инструментальная композиция	Мечты			
583.		камерный		инструментальная композиция	Посвящение			
584.		камерный		инструментальная композиция	Признание			
585.		камерный		инструментальная композиция	Поцелуй			

№	Автор	Жанр (по ср-ву исполнения)	исполнитель (-ли)	Жанр (по форме)	Название	Год	примечание	
586.		камерный		инструментальная композиция	Грусть о прошлом			
587.		камерный		инструментальная композиция	Умиротворение			
588.		камерный		инструментальная композиция	Мимолётности			
589.		муз. театр		рок-опера	Жер-Ұйық	1979	либр. К.Мырзалиева	
590.		муз. театр		зонг-опера	Страна чудес	1980	либр. К.Мырзалиева	
591.		муз. театр		опера	Алдар косе	1980	либр. К.Мырзалиева	
592.		муз. театр		рок-опера	Жер-Ұйық	2007	вторая редакция	
593.		оркестр	симф. оркестр	кюй	Күй толғау	1978		
594.		оркестр	симф. оркестр	поэма	Махамбет	1979		
595.		оркестр	симф. оркестр	симфония	№1	1981		
596.		оркестр	симф. оркестр	симфония	№2	1982		
597.		прикладной		киномузыка			ок. 20	
598.		Новиков (Гросс), Владимир Александрович (1937-2012)	вокально-симфонический	бас, хор, симф. орк	оратория	Страницы целины	1982	
599.			вокальный	баритон, фортепиано	романс	Три старых романса	1982	
600.	вокальный		сопрано, фортепиано	баллада	Амазонка	1983		
601.	вокальный			цикл	Откровения	1991	на ст. М.Цветаевой	
602.	вокально-хоровой		хор	поэма	Ветры	1986	на сл. Цветаевой	
603.	вокальный			песни			песни, обработки...	
604.	вокальный		бас, виолончель, фортепиано	триптих	Из Абая	1988		
605.	камерный		фортепиано	прелюдия и fuga		1980		
606.	камерный		фортепиано	обработка	Пять казахских песен	1980		
607.	камерный		флейта, фортепиано	пьесы	Три пьесы	1982		
608.	камерный		ансамбль скрипачей, фортепиано	пьеса	Дифирамб	1985		
609.	камерный		скрипка, фортепиано	цикл	Мимолётности	1988		
610.	камерный	струнный квартет	квартет	№4	1989			

№	Автор	Жанр (по ср-ву исполнения)	исполнитель (-ли)	Жанр (по форме)	Название	Год	примечание
611.	Останькович, Дмитрий Валерьевич (р. 1975)	камерный	виолончель, фортепиано	соната-партита		1990	
612.		оркестр	симф. оркестр	сюита		1980	
613.		оркестр	симф. оркестр		Музыка для струнных	1990	
614.		вокально-инструментальный	сопрано, саксофон, скрипка, фортепиано		И повторится всё...	2000	
615.		вокально-симфонический	меццо-сопрано, хор, симф. оркестр	поэма	11 сентября 2001 года	2002	
616.		вокально-симфонический	тенор, детский голос, детский хор, хор, симф. оркестр	лирическая поэма	Жаворонок	2003	сл. О. Постникова
617.		вокальный	баритон, орк. каз. нар. INSTR.	песня	Мой Казахстан	2007	сл. В. Правдина и К. Сарина
618.		вокальный	баритон, орк. каз. нар. INSTR.	песня	Отаным	2007	сл. М. Асаубаевой
619.		вокальный		сборник песен	Пять песен для детей	1993	сл. Г. Кружкова
620.		вокальный	баритон, фортепиано	цикл	Три романса на стихи японских поэтов	1997	
621.		вокально-хоровой	хор a cappella		Два стихотворения А. Ахматовой	2000	
622.		вокальный		сборник песен	Песни для детей	2002	сл. О. Григорьева
623.		вокальный		цикл	Вокальный цикл	2004	сл. О. Постникова
624.		вокально-хоровой	солист, хор a cappella	песня	Сон	2009	сл. В. Пахомова
625.		вокально-хоровой	хор a cappella		Баллада о любви	2009	ст. В. Высоцкого
626.		вокальный		цикл	Цикл песен на ст. Л. Галицкой	2009	«Степной цветок», «Остров», «Ветераны Родины моей»
627.		вокальный	голос, фортепиано	песня	Отан	2009	сл. Е. Эукебаева
628.		вокальный	голос, фортепиано	песня	Казахстан – судьба моя	2011	сл. В. Гундарева
629.		вокальный		песня	Өскеменім – өскен елім	2011	сл. С. Камаевой
630.		вокальный		песня	Қазақстан – мекенім	2011	сл. С. Камаевой
631.		камерный	квintет медных духовых	фанфара	Астана	2008	
632.		камерный	гитара	цикл	Три пьесы для шестиструнной гитары соло	2002	ред. Г. Филиппова
633.		камерный	скрипка, контрабас	пьесы	Пессимизм и оптимизм	2003	
634.		камерный	скрипка, фортепиано	пьеса	Маленькая Душа и солнце	2004	
635.		камерный	гитара, фортепиано	поэма	О Тебе радуется	2007	ред. Г. Филиппова

№	Автор	Жанр (по ср-ву исполнения)	исполнитель (-ли)	Жанр (по форме)	Название	Год	примечание
636.		камерный	скрипка, фортепиано	соната	Соната для скрипки и фортепиано	2009	
637.		камерный	фортепиано	пьесы	Пять ранних пьес для фортепиано	1993	
638.		камерный	инструмент, фортепиано	пьесы		1994	10 пьес для различных инструментов в сопровождении фортепиано
639.		камерный	фортепиано	цикл	Моему младшему брату	1997	
640.		камерный	фортепиано	транскрипция кюя	Бозқанғыр	1998	
641.		камерный	фортепиано	вариации	Вариации для фортепиано	1998	
642.		камерный	фортепиано	сонатное allegro	Сонатное аллегро для фортепиано	1999	
643.		камерный	фортепиано	цикл	Сказки Пушкина	2008	
644.		камерный	труба (2), тромбон, туба	пьесы	Три пьесы для двух труб, тромбона и тубы	1998	
645.		камерный	туба, фортепиано	концертная пьеса	Яксарт	2005	
646.		камерный	труба, орган	пьеса	Страница памяти	2008	
647.		камерный	флейта, фортепиано	концертная пьеса	Аттари	2008	
648.		камерный	кобыз (2), фортепиано	цикл	Степные напевы	2008	на народные темы
649.		камерный	кобыз (2), фортепиано	транскрипция киргизского кюя	Саринжи – Бөкөй	2011	
650.		камерный	баян	хорал	Хорал памяти жертв Беслана	2007	ред. Д. Султанова
651.		камерный	баян	транскрипция кюя	Бозқанғыр	2010	транскрипция кюя Курмангазы, ред. А. Ефременко
652.		камерный	баян	пьеса	Город ангелов	2011	ред. Д. Султанова
653.		камерный	баян	транскрипция кюя	Қапы	2011	транскрипция кюя Курмангазы, ред. А. Ефременко
654.		муз. театр		мюзикл для детей	Кто в столице всех важней?	2010	Либретто Л. Галицкой
655.		оркестр	симф. оркестр	симфониетта	Размышление о жизни и смерти	2001	
656.		оркестр	симф. оркестр	симфоническая картина	Ветры Астаны	2001	
657.		оркестр	симф. оркестр	поэма	О Тебе радуется	2004	
658.		оркестр	симф. оркестр		Весенний вальс	2008	

№	Автор	Жанр (по ср-ву исполнения)	исполнитель (-ли)	Жанр (по форме)	Название	Год	примечание
659.		оркестр	симф. оркестр		Город ангелов	2011	
660.		оркестр	духовой	хорал	Хорал памяти жертв Беслана	2007	
661.		оркестр	духовой	концертная пьеса	Наурыз	2008	
662.		оркестр	духовой	концертная пьеса	Аттари	2008	
663.		оркестр	духовой	фанфара	Самал	2010	
664.		оркестр	каз.нар. инструм.	концертная пьеса	Саулетай	2005	
665.		оркестр	каз.нар. инструм.	кюй	Қапы	2011	обработка кюя Курмангазы
666.		оркестр	камерный	кюй	Қансонар	2008	
667.		оркестр	струнный	кюй	Қапы	2010	обработка Курмангазы
668.		эстрадный	сопрано, эстрадно-симф. оркестр	песня	Ветераны Родины моей	2011	сл. Л. Галицкой. Переложение
669.	Раимкулова, Актоты Рахматуллаевна (р. 1964)	вокально-симфонический	солисты, хор, симф. оркестр	кантата	Кокжал	1987	по повести Рахматуллы Раимкулова
670.		вокально-симфонический	солисты, хор, симф. оркестр	кантата	Айтылмай қалған сыр	1995	
671.		вокально-хоровой	детский хор, фортепиано		Четыре хора	1998	
672.		вокально-хоровой	детский хор, фортепиано	сюита		2000	4 хора
673.		вокальный	голос, фортепиано	цикл		2001	
674.		вокальный		песни	Детские песни	2008	5 песен
675.		камерный	струнный квартет	квартет		1997	
676.		камерный	скрипка, фортепиано	пьеса	Пьеса для скрипки и фортепиано	1998	
677.		камерный	флейта, фортепиано	пьеса	Пьесы для флейты и фортепиано	1999	
678.		камерный	кларнет	концертная пьеса	Концертная пьеса для кларнета	2004	
679.		камерный	скрипка, виолончель, ф-но	трио	Трио	2004	
680.		камерный	фортепиано	цикл		2011	4 пьесы
681.		камерный	ансамбль современной музыки	пьеса	Алатау	2011	для американского ансамбля современной музыки «Continuum»
682.		камерный	кыл-кобыз	кюи	Арал мұңы, Алтыншаш, Ақбота, Тойбастар	1990-2007	
683.		камерный	фольклорно-этнографический ансамбль	кюй	Шабыт, Толгау	2009-2010	

№	Автор	Жанр (по ср-ву исполнения)	исполнитель (-ли)	Жанр (по форме)	Название	Год	примечание
684.	Айдос Мансурович (р.)	камерный	кобыз-прима, фортепиано	кюй	Камбар батыр	2009	обработка
685.		муз. театр		балет	Воздушное кочевье	2008	либр. Адама Капанова
686.		оркестр	струнный	симфониетта	Симониетта	1998	
687.		оркестр	симф. оркестр	картина	Симфоническая картина	1987	
688.		оркестр	симф. оркестр	картина	Симфоническая картина	1992	
689.		оркестр	симф. оркестр	поэма	Толгау	2005	
690.		оркестр	кыл-кобыз, камерный оркестр	концертный кюй	Концертные кюи	2005	
691.		оркестр	симф. оркестр	поэма	Дала сыры	2007	
692.		оркестр	фольклорно-этнографический ансамбль, струнный оркестр		Ежелгі Тұран	2009	
693.		оркестр	симф. оркестр	поэма	Жамиля (памяти Ч.Айтматова)	2009	
694.		прикладной		музыка к спектаклю		1990-2011	13 спектаклей
695.		прикладной		киномузыка	Письма ангела	2008	х/ф, EurasiaFilm
696.		прикладной		киномузыка	Астана - любовь моя!	2010	сериал, Казахфильм, 12 серий
697.		прикладной		киномузыка	Мир кочующих фресок!	2010	документальный
698.		прикладной		киномузыка	Қазақ Елі	2010	20-серийный анимационный фильм в формате 3D
699.		электронная музыка	компьютер	пьеса	Apple of peace	1998	с использованием компьютерных программ «Pro Tools», «Cake Walk»
700.		электронная музыка	виолончель, компьютер	композиция	Душа шамана	1999	
701.		эстрадный		песни		с 1974	более 200
702.		вокальный	сопрано, фортепиано	романс	Қайың	1990	на сл. М. Жумабаева
703.		камерный	фортепиано	токката	Токката в потерянном ритме	1987	
704.	камерный	скрипка, виолончель, фортепиано	трио	Трио	1988		

№	Автор	Жанр (по ср-ву исполнения)	исполнитель (-ли)	Жанр (по форме)	Название	Год	примечание
705.	Сагаатов, Мансур Сагагович (1939-2002)	камерный	два фортепиано	вариации	Вариации для двух фортепиано	1988	
706.		камерный	скрипка, фортепиано	соната	Соната для скрипки и фортепиано	1989	
707.		камерный	виолончель	пьеса	Крик	1989	
708.		камерный	кларнет, альт	пьеса	Предчувствия	1989	
709.		камерный	фортепиано	соната	Соната для фортепиано	1990	
710.		камерный	фортепиано	обработки	Обработки казахских народных песен для фортепиано	1993	
711.		камерный	струнный квартет	квартет	Струнный квартет	1995	
712.		оркестр	симф. оркестр	симфоническая поэма	Дастан	1991	
713.		оркестр	фортепиано, симф. оркестр	концерт	Концерт для фортепиано с оркестром	1993	
714.		прикладной		киномузыка	Степной экспресс	2006	х/ф, реж. А.Айтуаров
715.		прикладной		киномузыка	Шуга	2007	
716.		прикладной		киномузыка	Елимай	2010	
717.		эстрадный	голос, рок ансамбль	песни		1997-2009	35, в основном для группы "Уркер", 8 альбомов
718.		муз. театр		балет	Алия	1977	либр. И постановка Б.Байдаралина
719.		муз. театр		мюзикл	Базарыңның барында	1985	по пьесе Б.Тогызбаева
720.		прикладной		лирико-музыкальная драма	Асель	1989	либр. С.Жиенбаева по мотивам повести Ч.Айтматова
721.		вокально-хоровой	солист и хор a cappella	романс	Не тронь струн домбры	1981	на стихи Абая
722.	вокально-хоровой	хор a cappella	песня	Тойбастар	1981		
723.	вокально-хоровой	хор a cappella	поэма	Степь и цветы	1987	на стихи К.Мырзалиева	
724.	вокально-хоровой	хор a cappella	поэма	Роцца	1989	на стихи М.Макаева	

№	Автор	Жанр (по ср-ву исполнения)	исполнитель (-ли)	Жанр (по форме)	Название	Год	примечание
725.		вокально-хоровой	хор а cappella	песня	Нынешний май	1992	на стихи М.Макаева
726.		вокально-хоровой	хор а cappella	песня	Праздник Наурыз	1992	на стихи М.Макаева
727.		вокально-хоровой	хор, домбра	песня	Баловницы и щеголихи	1992	на стихи К.Мырзалиева
728.		вокально-хоровой	хор а cappella	песня	Жартастар (Скалы)	1993	на стихи М.Макаева
729.		вокально-хоровой	хор а cappella	обработка	Шилі өзен	1977	
730.		вокально-хоровой	женский хор	песня	Солнце	1988	на стихи К.Мырзалиева
731.		вокально-хоровой	женский хор	песня	Перед рассветом	1994	на стихи М.Макаева
732.		вокально-хоровой	женский хор	песня	Проводы невесты	1994	на стихи К.Мырзалиева
733.		вокально-хоровой	детский хор	песня	С добрым утром	2000	на стихи М.Макаева
734.		прикладной		музыка к спектаклю	всего 9		
735.		прикладной		киномузыка	всего 5		
736.		камерный	виолончель, фортепиано	импровизация	Импровизация	1959	
737.		камерный	виолончель, фортепиано	экспромт	Экспромт	1959	
738.		камерный	фортепиано	вариации	Вариации на казахскую народную песню Ляйлим	1960	
739.		камерный	виолончель, фортепиано	соната	Соната для виолончели и фортепиано	1961	
740.		камерный	струнный квартет	сюита	Сюита для струнного квартета	1962	
741.		камерный	фортепиано	цикл	Три детские миниатюры	1964	
742.		камерный	труба, фортепиано	скерцо	Скерцо	1965	
743.		камерный	виолончель, фортепиано	импровизация	Импровизация №2	1989	
744.		камерный	фортепиано	сонатина	Сонатина	1990	
745.		вокальный	голос, фортепиано	романс	всего 6		
746.		вокальный	голос, фортепиано	песня	всего 18		
747.		вокальный	голос, фортепиано	обработка	Четыре песни К.Азербаета	1977	
748.		оркестр	симф. оркестр	симфония	Симфония в трёх частях ля минор	1963	
749.		оркестр	симф. оркестр	увертюра	Салтанат	1966	
750.		оркестр	симф. оркестр	увертюра	Праздничная увертюра	1971	
751.		оркестр	симф. оркестр	сюита	Солнце над аулом	1971	
752.		камерный	струнные, флейта, фортепиано, литавры	поэма	Диалоги	1973	
753.		оркестр	симф. оркестр	картина	Мерген	1976	

№	Автор	Жанр (по ср-ву исполнения)	исполнитель (-ли)	Жанр (по форме)	Название	Год	примечание
754.		оркестр	симф. оркестр	сюита	Мемориал	1981	сюита в пяти частях из музыки балета Алия (Вступление, Клятва, Второй дуэт Али и Юноши, Бой, Реквием)
755.		оркестр	симф. оркестр	поэма	Обелиск	1986	
756.		оркестр	симф. оркестр	концерт	Концерт для БСО	1987	
757.		оркестр	симф. оркестр	поэма	Азан	1991	
758.		оркестр	симф. оркестр	кюй	Желдирме (Даулеткерей)	1991	
759.		оркестр	симф. оркестр	кюй	Бес кыз (Пять девушек)	1995	
760.		оркестр	скрипка, симф. оркестр	концерт	Концерт для скрипки с оркестром	1968	
761.		оркестр	гобой, симф. оркестр	концерт	Концерт для гобоя с оркестром, посв. Тимуру Ткишеву	1993	
762.		оркестр	сыбызгы, камерный оркестр	пьеса	Пьеса для сыбызгы и камерного оркестра	1962	
763.		оркестр	скрипка, камерный оркестр	кюй	Кюй для скрипки с камерным оркестром	1966	
764.		оркестр	камерный	кюй	Кюй для камерного оркестра	1982	
765.		камерный	струнные, фортепиано и ударные	кюй-поэма	Кюй-поэма для струнных, фортепиано и ударных	1982	
766.		камерный	струнные, фортепиано	поэма	Бес кайырма (Пять повторений)	1994	посв. Памяти Г.А.Жубановой
767.		оркестр	труба, эстрадный оркестр	скерцо	Скерцо или Сылкылдак	1965	
768.		оркестр	эстрадный	пьеса	Коктобе	1975	
769.		оркестр	эстрадный	цикл	Три пьесы для эстрадного оркестра (По ггрным дорогам, Мой город, Казахские сувениры)	1977	
770.		оркестр	духовой	марш	Праздничный марш	1995	
771.		оркестр	каз.нар. инструм.	обработка	Бул-бул айша	1966	обработка народной песни
772.		оркестр	каз.нар. инструм.	обработка	Жас коніл	1999	обработка кюя
773.		вокально-симфонический	бас, смешанный хор, симф. оркестр	кантата	Песнь акына	1972	на стихи Джамбула

№	Автор	Жанр (по ср-ву исполнения)	исполнитель (-ли)	Жанр (по форме)	Название	Год	примечание
774.		вокально-симфонический	тенор, смешанный хор, симф. оркестр	кантата	Мерекелік кантата (Праздничная кантата)	1980	на стихи К.Мырзалиева
775.		вокально-симфонический	солист, смешанный хор, симф. оркестр	кантата	И, как сердце, летит земля	1980	на стихи О.Сулейменова
776.		вокально-симфонический	солист, смешанный хор, симф. оркестр	кантата	Отан Салтанаты (Торжество Родины)	1987	одночастная на стихи С.Жиенбаева
777.		вокально-симфонический	смешанный хор, симф. оркестр	кантата	Перзент парызы (Сыновний долг)	1997	одночастная на стихи К.Мырзалиева
778.		вокально-симфонический	смешанный хор, симф. оркестр	кантата	Салтанатты кантата (Торжественная кантата)	2001	одночастная
779.		вокально-хоровой	хор a cappella	поэма	Жайлауда (На джайляу)	1976	на стихи К.Мырзалиева
780.		Серкебаев, Алмас Ермакович (р. 1948)	муз. театр		рок-опера-балет	Брат мой, Маугли	1980
781.	муз. театр			опера	Томирис	2006	либр. Л.Имангазиной
782.	муз. театр			балет	Глеп и Сарыкыз	2008	либр. Э.Розинского
783.	муз. театр			мюзикл	Астана!..	2010	либр. Ю.Кудлач
784.	оркестр		симф. оркестр, фортепиано	концерт	№2	1987	
785.	оркестр		симф. оркестр, скрипка	концерт		2012	
786.	оркестр		камерный		Шертпе кюй	1982	
787.	оркестр		камерный		Вальс	1985	
788.	оркестр		симф. оркестр	симфония	№1 Противостояние	1987	одночастная
789.	оркестр		симф. оркестр	симфония	Вторая	1989	
790.	оркестр		симф. оркестр	пьеса	Средневековый замок	1998	
791.	прикладной			драм. спектакль	Разбойники	1987	
792.	Пак, Владимир Андреевич (р. 1947)	вокальный	меццо, фортепиано	цикл	Ночные бабочки	1983	
793.		вокальный	сопрано, камерный орк.	цикл	Дерево в лучах заката	1986	
794.		вокальный		песни			более 10
795.		камерный	гобой, кларнет, фортепиано	трио	Портрет	2002	
796.		камерный	трио духовых	пьеса	Две пьесы	1986	
797.		камерный	тромбон, фортепиано	кюй	Кюй для тромбона и фортепиано	1988	

№	Автор	Жанр (по ср-ву исполнения)	исполнитель (-ли)	Жанр (по форме)	Название	Год	примечание
798.		камерный	струнный квартет	квартет		1987	
799.		камерный	баян		Сонатное аллегро	1985	
800.		камерный	фортепиано	вариации	Караторгай	1978-2010	
801.		камерный	электронная	сюита	Марс	1985	по Бредбери
802.		камерный	тромбон, синтезатор	элегия	Элегия	1989	
803.		камерный	скрипка, фортепиано	пьеса	Кузнечик на рояле	2008	
804.		камерный	фагот	пьеса		2005	
805.		камерный	трио деревянных дух.	скерцо	Скерцо	2007	
806.		камерный	баян	соната	Соната	2009	
807.		камерный	квнтет духовых	сонатина		2011	
808.		муз. театр		сюита из балета	Восточная сюита	1993	Турция, электрон. Музыка
809.		муз. театр		балет	Татарский мальчик	2008	
810.		муз. театр		балет	Принц трёх царств	2007	
811.		оркестр	струнный		Музыка для струнных	1989	
812.		оркестр	симф. оркестр	концерт	Кочевники	1981	
813.		оркестр	симф. оркестр	поэма	Данко	1984	
814.		оркестр	симф. оркестр	симфония		1986	
815.		оркестр	симф. оркестр		Something orient	2001	
816.		оркестр	духовой		Эскизы для оркестра	2000	
817.		оркестр	каз.нар. инструм.		Камыши	2003	для Отрар сазы
818.		оркестр	эстрадно-симф. оркестр		Экспресс в 18.15		
819.		оркестр	джаз-оркестр		Праздник в Пусане	2004	
820.		оркестр	эстрадный, скрипка	пьеса	Exercise #2	2002	
821.		оркестр	три джазовые солиста, симф. орк.	conserto grosso	Conserto grosso	2007	
822.		оркестр	каз.нар. инструм.		Маннам кездесу	2008	
823.		оркестр	каз.нар. инструм.	кюй	Ереке-кюй	2011	
824.		оркестр	эстрадно-симф. оркестр	фантазия	Фантазия на темы мелодий Северного Казахстана	2008	
825.		оркестр	симф. оркестр	симфония	Феникс	2009	

№	Автор	Жанр (по ср-ву исполнения)	исполнитель (-ли)	Жанр (по форме)	Название	Год	примечание	
826.	Тезекбаев, Жумагай (р. 1954)	оркестр	симф. оркестр	кюй	Ереке	2008	перелож. для каз.нар. инст. и духов. орк.	
827.		оркестр	симф. оркестр	фантазия	Корейская фантазия	2010		
828.		оркестр	камерный, кларнет	концерт		2011		
829.		оркестр	симф. оркестр	кюй	Той дала	2010		
830.		оркестр	симф. оркестр	кюй	Акку	2010	обр. для камерного 2011	
831.		оркестр	симф. оркестр		Балетная мозаика	2010		
832.		оркестр	камерный		Акку көл	2011		
833.		оркестр	симф. оркестр, труба	концерт	Концерт для трубы с оркестром	2012		
834.		прикладной	телефильм	киномузыка		1993-1997	3	
835.		прикладной		драм. спектакль			3; корейский театр	
836.		электронная музыка	тромбон, синтезатор		Преображение	1986		
837.		эстрада	джаз. ансамбль		Сад ветров	1982		
838.		эстрада	джаз. ансамбль		пьесы	1982-1996	группа "Бумеранг"	
839.		эстрада	джаз. ансамбль		The garden of the winds	2010		
840.		са Атаба	вокально-симфонический	голос, оркестр каз. нар. INSTR	поэма	Арайна	1993	
841.			вокально-симфонический	голос, оркестр каз. нар. INSTR	поэма	Кобыланды батыр	1982	
842.			вокальный		песни		с 1975	более 40
843.			вокальный		обработка			ок.50
844.			камерный		пьесы		1975-2000	ок 10
845.	оркестр		каз.нар. INSTRUM.	пьесы, вариации, обработки		1979-1999	ок 8	
846.	оркестр		симф. оркестр	симфония	Симфония ля минор	1980		
847.	вокальный			песни			ок. 100	
848.	камерный	квintет древних народных инструментов	кюй	Сырласу	1984			

№	Автор	Жанр (по ср-ву исполнения)	исполнитель (-ли)	Жанр (по форме)	Название	Год	примечание
849.		оркестр	каз.нар. инструм.	кюй		1978-1987	10
850.		оркестр	каз.нар. инструм.	поэма		1980-1986	5
851.		оркестр	кобыз, орк. каз.нар. инструм.	поэма	Грёзы	1982	
852.		прикладной		киномузыка			более 20
853.	Токсанбаев, Артык Жарылкасынов (р. 1958)ич	вокально-симфонический	хор, симфонический оркестр	концерт	Шакарим	2007	
854.		вокально-симфонический	тенор, симфонический оркестр	цикл	Абай әлемі	2009	
855.		вокальный		романс		1988	два романса
856.		вокально-хоровой	детский хор, фортепиано	цикл	Жыл мезгілдері	2000-2009	
857.		вокально-хоровой	хор a cappella	песни		2012	Две песни на слова Макатаева
858.		камерный	фортепиано	вариации	Вариации для фортепиано	1976	
859.		камерный	фортепиано	прелюдия	Прелюдия	1976	
860.		камерный	фортепиано	токатта	Токката	1976	
861.		камерный	виолончель	соната	Соната для виолончели соло	1980	
862.		камерный	гобой	конкурсное соло	Қос қарлығаш	2004	
863.		камерный	кларнет	пьеса	Пьеса для кларнета соло	2008	
864.		камерный	скрипка, виолончель, фортепиано	трио	Дала накыштары	2009	
865.		камерный	домбра	кюй	Қаражорға	2009	
866.		оркестр	гобой, камерный оркестр	концерт		1983	
867.		оркестр	труба, симф. оркестр	концертино	Наурыз	2012	
868.		оркестр	симф. оркестр	концертный кюй	Жарылкасын	1987	
869.		оркестр	симф. оркестр	концертный кюй	Қаражорға	1992	
870.	оркестр	струнный	кюй	Сергек	1992		
871.	оркестр	симф. оркестр	концерт	Дешті қыпшақ	1992		

№	Автор	Жанр (по ср-ву исполнения)	исполнитель (-ли)	Жанр (по форме)	Название	Год	примечание
872.		оркестр	симф. оркестр	кюй	Бұраң бел	2008	
873.		оркестр	симф. оркестр	кюй	Кербез	2008	
874.		оркестр	каз.нар. инструм.	кюй	Қаражорға	2009	
875.		оркестр	симф. оркестр	кюй	Абыл	2010	
876.		оркестр	симф. оркестр	кюй	Қазақстан	2010	
877.		оркестр	симф. оркестр	кюй	Қайтарма	2012	
878.		прикладной		киномузыка			3 худож. фильма, 1 документальный
879.		Турсунбаев, Жоламан Кайменович (р. 1947)	вокально-симфонический	чтец, солисты, хор, оркестр	оратория	Ступени Байконура	1981
880.	вокально-симфонический		голос, детский хор, оркестр	кантата	Жайлаудагы кеш	1981	
881.	вокально-симфонический		хор, тенор, оркестр		Жазгы туры	1986	ст.Абая
882.	вокально-симфонический		хор, солисты, оркестр	кантата	Поэма о Чокане	1986	одночаст
883.	вокально-симфонический		хор, тенор, оркестр		Бекет ата - пір баба	1993	памяти Бекет баба Мырзагулулы
884.	вокально-симфонический		хор, тенор, оркестр		Мәртебен биік болсын, эз Астана	2000	ст. Шаймерденова
885.	вокальный		голос, каз.нар.орк		Улбикенін сонгы әні	1998	ст.А.Асылбекова
886.	вокальный		баритон, каз.нар.орк		Сағынамын Сәбенді	2000	к 100-летию С.Муканова
887.	вокальный		тенор, каз.нар.орк		Махамбеттін улы арманы	2003	ст. М.Утемисова
888.	вокальный		тенор, каз.нар.орк		Азаттық әні - Махамбет	2003	ст. Бахтыгереевой
889.	вокально-хоровой		детский хор, тенор, хор, детский ансамбль скрипачей, каз.нар.орк		Бабам үні - домбыра	2004	ст.А. и А.Беляевых
890.	вокально-хоровой		баритон, каз.нар.орк	толғау	Хаман толғау	2004	ст. Х.Ергалиева
891.	вокальные			песни и хоры		1977-2005	более 50
892.	муз. театр			опера	Толе бий	1995	клавир; либр.А.Тарази, К.Мырзалиева

№	Автор	Жанр (по ср-ву исполнения)	исполнитель (-ли)	Жанр (по форме)	Название	Год	примечание
893.	Узенбаева, Гульжан Эркиновна (р. 1964)	муз. театр		муз. спектакль	Арайлы Астана	2005	клавир; либр. Ш.Кусаинова, Ш.Сариева
894.		оркестр	симф. оркестр, скрипка	концерт	Жастык шактык	1987	посв. Н.Патрушевой
895.		оркестр	каз.нар. инструм.	поэма	Ата бейне	1983	посв. А.Жубанову
896.		оркестр	каз.нар. инструм.	увертюра	Песня свободы - Октябрь	1987	
897.		оркестр	каз.нар. инструм.	сюита	Дала коріністері	1990	
898.		вокальный		цикл	Вокальный цикл на стихи казахских жырау XV века	1983	
899.		камерный	фортепиано	токката	Токката	1982	
900.		камерный	струнный квартет	пьесы	Пьесы для струнного квартета	1983	
901.		камерный	скрипка, фортепиано	соната	Соната для скрипки и фортепиано	1984	
902.		камерный	два фортепиано	вариации	Вариации для двух фортепиано	1985	
903.		камерный	фортепиано	фантазия	Фантазия для фортепиано	1997	
904.		камерный	ансамбль скрипачей	концертная пьеса	Жарыс	1997	
905.		камерный	два фортепиано	концертная пьеса	Самғау	2003	
906.		камерный	орган	фантазия	Фантазия для органа	2005	
907.		камерный	скрипка, виолончель, фортепиано	фантазия	Фантазия на казахские темы	2008	
908.		камерный	фортепиано	прелюдия и fuga	Прелюдия и fuga для фортепиано	2009	
909.	камерный	струнный квартет	обработка	кюи «Адай» Курмангазы и «Жұмыр қылыш» Махамбета	2011		
910.	камерный	скрипка, фортепиано	обработки		2000-2004	для сборника «Хрестоматия казахской скрипичной музыки»	
911.	камерный	фортепиано	обработки		2000-2004	для сборника «Хрестоматия казахской фортепианной музыки»	
912.	оркестр	фортепиано, симф. оркестр	концерт	Концерт для фортепиано с оркестром	1987	вторая редакция - 2001	
913.	оркестр	симф. оркестр	сюита	Миржан	1994	из музыки к балету	

№	Автор	Жанр (по ср-ву исполнения)	исполнитель (-ли)	Жанр (по форме)	Название	Год	примечание
914.	Умиров, Ермек Касымович (р. 1954)	оркестр	камерный	концертная пьеса	Жарыс	1999	переложение пьесы 1997 года
915.		оркестр	виолончель, оркестр	концерт	Концерт для виолончели с оркестром	2007	
916.		оркестр	фортепиано, камерный оркестр	эпическая поэма	Ғасыр елесі	2010	
917.		вокальный		песни			50 песен для детей
918.		камерный	домбра	кюй		1990-1992	10 кюев
919.		камерный		пьесы			ок. 50 инструм. произведений малых форм
920.		оркестр	симф. оркестр	концерт-поэма		1981	
921.		оркестр	каз.нар. инструм.	увертюра	Ауыл табиғаты	1982	
922.		оркестр	каз.нар. инструм.	поэма	Шаттық елім	1983	
923.		оркестр	каз.нар. инструм.	поэма	Арал	1992	
924.		оркестр	каз.нар. инструм.	поэма	Думанды қымыз той	1985	
925.		оркестр	каз.нар. инструм.	кюй-поэма	Беласар	1986	
926.		оркестр	каз.нар. инструм.	сюита	Қаңбақ шал	1987	
927.		оркестр	симф. оркестр	симфония	Первая симфония	2000	
928.		оркестр	каз.нар. инструм.	симфоническая сюита	Үш өзен	2007	
929.		оркестр	камерный	увертюра	Ауыл табиғаты	2007	переложение
930.		оркестр	симф. оркестр	поэма	Дала сыры	2008	
931.		оркестр	саз-сырнай, орк. каз.нар. инструм.	пьеса в сонатной форме	Құлыншақ	2009	
932.		оркестр	струнный	пьесы	Четыре пьесы	2011	
933.		прикладной		музыка к анимационным фильмам		1982-2009	10 анимационных фильмов

№	Автор	Жанр (по ср-ву исполнения)	исполнитель (-ли)	Жанр (по форме)	Название	Год	примечание
934.	Усенов, Ермурад (р. 1952)	вокально-симфонический	хор с оркестром	реквием	Реквием	1997	
935.		вокально-симфонический	солист, хор, оркестр	кантата	Бабалар аманаты	1999	
936.		вокально-симфонический	солисты, хор, оркестр	оратория	Қасиетті кең дала	2005	
937.		вокально-симфонический	хор, оркестр каз. нар. INSTR.	оратория	Жер сұлуы-Көкшетау	2005	
938.		вокально-симфонический	солисты, хор, оркестр	кантата	Кенесары - ақ семсер	2006	
939.		вокально-симфонический	солисты, хор, оркестр	фантазия	Фантазия на тему Абая	2006	
940.		вокально-симфонический	хор, кыл-кобыз, оркестр	поэма	Ғасырлар толғауы	2007	
941.		вокальный		песни			34 песни на слова разных авторов
942.		камерный	домбра, фортепиано	пьесы			12 пьес и кюев
943.		камерный	кобыз	пьесы			10 пьес для кобыза
944.		камерный	ансамбль нар. инструментов		Күй-әуен и Поппурри		
945.		камерный	кобыз, фортепиано	обработка			4 обработки
946.		муз. театр		оперетта	Сыған серенадасы	2004	
947.		оркестр	каз.нар. INSTR.	поэма	Арнау	1987	
948.		оркестр	каз.нар. INSTR.	поэма	Мерекелік күй	1988	
949.		оркестр	каз.нар. INSTR.	кюй	Қара жорға	1988	
950.		оркестр	каз.нар. INSTR., саз-сырнай		Арбакеш	1989	
951.		оркестр	каз.нар. INSTR.	кюй	Ұран күй	1990	
952.		оркестр	каз.нар. INSTR.		Попурри на тему разных народов	1994	
953.		оркестр	каз.нар. INSTR., кыл-кобыз		Өмір дастан	1997	
954.	оркестр	каз.нар. INSTR., домбра		Майра	1997		
955.	оркестр	каз.нар. INSTR., кобыз		Күзгі әуен	1999		
956.	оркестр	каз.нар. INSTR., домбра	фантазия	на тему "Майра"	1999		
957.	оркестр	каз.нар. INSTR.		Шыңырау құс	1999	по мотивам каз. нар. сказки.	

№	Автор	Жанр (по ср-ву исполнения)	исполнитель (-ли)	Жанр (по форме)	Название	Год	примечание
958.		оркестр	каз.нар. инструм.	увертюра	Куаныш	1999	
959.		оркестр	каз.нар. инструм.	кюй-поэма	Кербез сұлу	2003	
960.		оркестр	каз.нар. инструм.	вальс	Атырау вальсі	2005	
961.		оркестр	каз.нар. инструм.	поэма	Тілеп баба қобызы	2005	
962.		оркестр	симф. оркестр	картина	Қарқара жайлауында	1988	
963.		оркестр	камерный		Казахские напевы	1994	
964.		оркестр	духовой	марш	Қазақстан сарбаздары	1997	
965.		прикладной		музыка к спектаклю	Алпамыс	2007	
966.		Хромова, Ольга Ивановна (р. 1958)	вокально-инструментальный	сопрано, гобой, виолончель, фортепиано	цикл	Пасхальный метафразис (на псалмы Давида)	2001
967.	вокально-симфонический		меццо- сопрано, тенор, симф. оркестр, хор, детский хор	кантата-мистерия	Искушение молитвой	2007	
968.	вокально-хоровой		хор	песни и композиции		1995-2012	8, включая 2 духовные
969.	вокальный			романсы		1996-2008	14, на сл. автора, П.Абрахамс, М.Цветаевой, С.Соложенкиной, Ж.Байназаровой, В.Муратовского
970.	вокальный			песни для детей		1995-2012	40, на каз. и рус. языках
971.	камерный		фортепиано	миниатюры	Хореографические миниатюры	1980-1983	
972.	камерный		фортепиано	прелюдия	Лирическое размышление	1984	
973.	камерный		фортепиано	ноктюрн	Ноктюрн (памяти Ф.Шопена)	1986	
974.	камерный		фортепиано	прелюдия	Пустячок	1988	
975.	камерный		фортепиано	вариации	Вариации на тему "Думы покаянные"	1997	десять стилистический вариаций
976.	камерный	флейта, фортепиано	вариации	Вариации для флейты и фортепиано	1998	двенадцать стилистических вариаций на авторскую тему	

№	Автор	Жанр (по ср-ву исполнения)	исполнитель (-ли)	Жанр (по форме)	Название	Год	примечание
977.		камерный	флейта, фортепиано	дуэт	Монологи	1998	
978.		камерный	фортепиано	кюй	Қызыл қайын	1998	транскрипция кюя Курмангазы
979.		камерный	фортепиано	полифонический цикл	Полифоническая тетрадь	1999	пять fug, чакона, пассакалия
980.		камерный	фортепиано	фуга	Неоклассическая фуга "В.В.В."	1999	
981.		камерный	фортепиано	соната-картина	Аэлита	1999	
982.		камерный	флейта, скрипка, альт, виолончель, фортепиано	инсталляция	Инсталляция в чёрно-золотом	1999	посвящение Дж.Моррисону
983.		камерный	флейта, виолончель, баян	пьеса	A way to nothing	2002	
984.		камерный	струнный квартет		Postscriptum	2002	переложение для струнного оркестра 2003
985.		камерный	квнтет деревянных духовых		Отель Сюлли	2004	посвящение С. Калмыкову
986.		камерный	фортепиано	пьеса	Кокетка	2007	переложение романса «Леопардовая блузка»
987.		камерный	фортепиано	пьеса	Аномалии души	2008	переложение импровизации на синтезаторе
988.		камерный	виолончель, фортепиано	соната-притча	Бетпак-Дала	2010	
989.		камерный	синтезатор	импровизация		2001-2009	18
990.		муз. театр		балет-фантазмагория	Second hand	2002	либр. Г.Адамовой; Премьера на междунар.фестивале соврем. искусства «Тенгри-Умай» (2002)
991.		муз. театр	синтезатор	балет	Самрук	2004	либр. Г.Адамовой
992.		муз. театр	синтезатор	балет	Медея	2006	по трагедии Еврипида, неокончен
993.		оркестр	симф. оркестр	симфоническая фреска	Голос зовущего	1999	переработана в 2005 под названием "Андрей Рублёв"

№	Автор	Жанр (по ср-ву исполнения)	исполнитель (-ли)	Жанр (по форме)	Название	Год	примечание	
994.		оркестр	симф. оркестр	симфоническая фреска	Андрей Рублёв	2005	редакция симфонической фрески "Голос зовущего"	
995.		оркестр	фортепиано, симф. оркестр	фантазия-концерт	De profundis...	2000	вторая редакция в 2008	
996.		оркестр	струнный		Postscriptum	2003	переложение струнного квартета	
997.		оркестр	струнный		Қара жорға	2005	переложение для орк. нар. INSTR. 2006	
998.		оркестр	каз.нар. INSTRUM.		Қара жорға	2006	переложение пьесы для струнного оркестра	
999.		оркестр	струнный	пьеса	Белоснежка	2009	переложение одноименного романа	
1000		оркестр	скрипка, струнный оркестр		Из жизни женщины...	2011		
1001		эстрадный		песни		с 1989	25	
1002		Хусаинов, Едиль Сеилханович (р. 1955)	вокально-симфонический	баритон, горловое пение, оркестр каз. нар. INSTR.	поэма	Күлтегіннің тас хаты	2007	
1003			вокально-симфонический	сыбызгы, шанкобыз, саз-сырнай, горловое пение, жетыген, каурсын-сырнай, каз. нар. INSTR.	поэма	Жеті өзек	2008	
1004	вокальный		детский голос	песни		1989		
1005	вокальный		дуэт	песня	Жастар әзілі	1997		
1006	вокальный			песни		1997	на ст. А.Сарсенбаева, Т.Молдагалиева, Б.Аманшина	
1007	вокально-хоровой		детский хор, фортепиано	песня	Мың бала	2000		
1008	вокальный			цикл	на ст.Шакарима	2009		
1009	камерный		фортепиано	пьесы		1976		
1010	камерный		гобой	пьесы		1976		
1011	камерный		виолончель	пьесы		1976		
1012	камерный		фортепиано	вариации		1977		
1013	камерный		фортепиано	пьесы		1977		
1014	камерный		фортепиано	соната		1978		

№	Автор	Жанр (по ср-ву исполнения)	исполнитель (-ли)	Жанр (по форме)	Название	Год	примечание
1015		камерный	фортепиано, ударные инструменты	пьесы	Пьесы для детей	1989	
1016		камерный	шанкобыз	пьесы	Тұлпар шабыты, Қоңыр, Тоқым қағар, Самал	2001	
1017		камерный	сыбызгы	пьесы	Жайлау, Ысқырма	2001	
1018		камерный	жетыген	пьесы	Сыр әуені, Толғау	2002	
1019		камерный	саз-сырнай	пьесы	Бал дәурен, Отырар	2002	
1020		муз. театр		хореографическая картина	Жастар биі	1998	
1021		муз. театр		хореографическая картина	Жезтырнак	2002	
1022		муз. театр		хореографическая картина	Томирис	2007	
1023		муз. театр		балет	Көк-бөрі Күлтегін	2010	одноактный
1024		оркестр	симф. оркестр	поэма		1979	
1025		оркестр	симф. оркестр	симфония		1980	одночастная
1026		оркестр	симф. оркестр	увертюра	Президенттің ұландар салтанаты	1988	
1027		оркестр	симф. оркестр	кюй		1990	
1028		оркестр	струнный	поэма	Терме	2006	
1029		оркестр	симф. оркестр, скрипка	концерт	Қыпшақ жыры	2009	
1030		оркестр	сыбызгы, орк. каз. нар. INSTR.	пьеса	Сыбызгы сыры	1981	
1031		оркестр	каз.нар. INSTR.	кюй	Жігер	1982	
1032		оркестр	каз.нар. INSTR.	кюй	Ақсай шертпесі	1982	
1033		оркестр	каз.нар. INSTR.	кюй	Аруана	1983	
1034		оркестр	каз.нар. INSTR.	кюй	Жұлдыздар сыры	1984	
1035		оркестр	каз.нар. INSTR.	кюй	Көктөбе аясында	1985	
1036		оркестр	каз.нар. INSTR.	кюй	Алатау шыңында	1986	
1037		оркестр	саз-сырнай, каз.нар. INSTR.	пьеса	Нәзік сезім	1987	
1038		оркестр	прима-кобыз, каз. нар. INSTR.	поэма	Қиғаш жер шалғай	1995	
1039		оркестр	каз.нар. INSTR.	кюй	Алтын Орда	2007	
1040		оркестр	каз.нар. INSTR.	поэма	Көк түркі салтанаты	2010	
1041		прикладной		музыка к фильму	Құрақ көрпе	2008	
1042		прикладной		музыка к фильму	Келін	2009	

№	Автор	Жанр (по ср-ву исполнения)	исполнитель (-ли)	Жанр (по форме)	Название	Год	примечание
1043	Шильдебаяв, Куат Абдуллаевич (р. 1957)	прикладной		музыка к спектаклю	Кыз Жибек	2009	премьера в Каире
1044		прикладной		музыка к спектаклю	Аңшы бала	2011	
1045		эстрадный	вокал, горловое пение, народные инструменты, рок-состав (ритм-гитара, бас-гитара, ударная установка, синтезатор)	композиция		2002-2010	12 вокально-инструментальных и инструментальных композиций
1046		эстрадный	жетыген, шанкобыз, горловое пение, иранские инструм. най, персидская гармоника, голос	рага	Туран-Иран	2007	
1047		вокально-хоровой	хор а саpella	хорал-посвящение	Хорал-посвящение	2002	
1048		вокальные		цикл	посв. Майре Мухамедкызы	1999	сл. Б.Каирбекова
1049		вокальный		песни и романсы			более 200
1050		камерный				1973-2002	6
1051		муз. театр		рок-балет	Легенда о Манкурте	1978	по Ч.Айтматову, неоконч
1052		муз. театр		балет	Геометрия чувств	2002	в стиле модерн
1053		муз. театр		балет	Тамыр	2004	камерный, в нац. Стили
1054		муз. театр		балет	Адам	2007	одноактный
1055		оркестр	флейта, большой струнный состав	симфония	Камерная	1985	
1056	оркестр	струнный, кыл-кобыз	кюй	Каракемер	1996		
1057	прикладной		киномузыка			ок. 20	

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

Классификация упомянутых в работе казахских музыкальных инструментов (традиционных и реконструированных) по систематике Э. Хорнбостеля и К. Закса²³⁰

Название (рус. и каз.)	Тип. Класс. Вид	Характеристика	Цифровой индекс
<i>Адырна</i>	Хордофоны. Арфы. Арочные	Корпус полый, резонатор обшит кожей, струны жильные или из верблюжьей шерсти	322.11
<i>Дабыл</i>	Мембранофоны. Ударные. Двусторонний рамный барабан	Охотничий и военный традиционный инструмент	211.322
<i>Домбра домбыра</i>	Хордофоны. Лютни (щипковые). Танбуровидные	двух- или трёхструнный щипковый хордофон с ладками. Традиционный – корпус долблёный или клееный, жильные струны. Реконструированный – корпус клееный, струны из нейлоновой лески.	321.321.2–5.1 321.321.1–5.2
<i>Жетыген</i>	Хордофоны. Цитры	традиционный: семиструнный реконструированный: 22-струнный	314.122–4
<i>Кобыз</i> реконструированный (или <i>кобыз-прима</i>) <i>қобыз</i>	Хордофоны. Смычковые. Виольно-скрипичные	трёх- или четырёхструнный смычковый хордофон с металлическими струнами, деревянным клееным корпусом	321.322
<i>Кыл-кобыз</i> <i>қыл-қобыз</i>	Хордофоны. Смычковые. Танбуровидные	двухструнный смычковый хордофон с волосяными струнами, без ладов, с изогнутым долблёным корпусом и декой, частично	321.321.1–71–1

²³⁰ Классификация приводится в основном по исследованию С. Утегалиевой [257, с. 418-425]

		перекрытой кожей.	
<i>Саз-сырнай</i>	Аэрофоны. Собственно духовые. Сосудные флейты	Глиняная свистулька продолговатой формы (типа окарины)	421.221.42
<i>Сыбызгы сыбызгы</i>	Аэрофоны. Собственно духовые. Продольные флейты	Трубка открыта с двух концов, материал – ствол зонтичного растения с 3–6 грифными отверстиями	421.111.12
<i>Сырнай</i>	Аэрофоны. Свободные. С набором проскакивающих язычков	типа гармонии	412.132
<i>Шан-кобыз шан-қобыз</i>	Идиофоны. Щипковые. Варганы	Дуговой металлический варган. Стальной язычок крепится к рамке	121.221
<i>Шертер</i>	Хордофоны. Лютни (щипковые). Танбуровидные	традиционный: двухструнный щипковый хордофон с долблённым корпусом и волосяными струнами реконструированный: трёхструнный щипковый хордофон с клееным корпусом и металлическими струнами (типа русской домры)	321.321 321.321–6